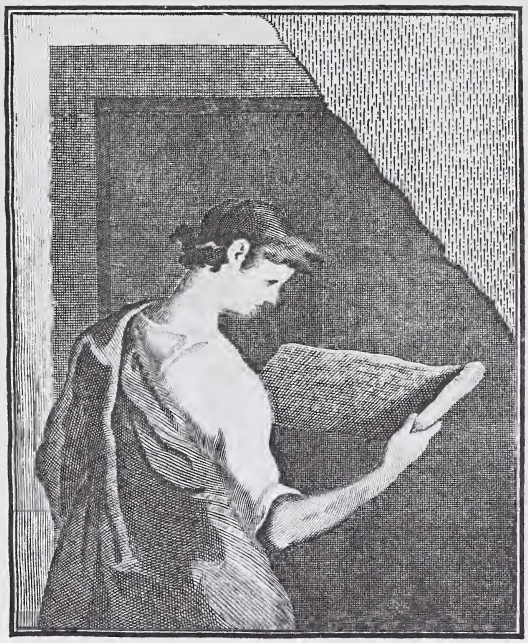


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/uberdarstellunge00jahn

Das Relief bei den Griechen

Sämtliche Rechte
vor allem das Übersetzungsrecht vorbehalten
Copyright 1923 by Schoetz & Parrhysius, Berlin

DAS
RELIEF BEI DEN GRIECHEN

VON GERHART RODENWALDT

NB
133
R64

Erste Auflage
Mit 124 ganzseitigen Abbildungen

BERLIN 1923
SCHOETZ & PARRHYSIUS · VERLAGSBUCHHANDLUNG

PRESSE: DR. SELLE & CO. A.G. BERLIN

INHALT

Seite

I. Stele. Allgemeines 9
II. Metope 25
III. Fries 37
IV. Giebel 45
V. Dreifigurenreliefs 52
VI. Attische Grabreliefs 60
VII. Weihreliefs 68
VIII. Verschiedenes 77
IX. Pergamon 88
X. Reliefbilder 96
Verzeichnis der Abbildungen 104

I. Stele. Allgemeines.

Dem Athener, der im goldenen Zeitalter des Peisistratos aus den engen Gassen den Schritt durch das Tor ins Freie lenkte, mochte das Herz höher schlagen, wenn er mit freudigem Stolze durch die Reihen der Denkmäler schritt, die den Edelsten und Besten des Volkes auf den Grabstätten längs der Straße errichtet waren. Am liebsten weilte wohl sein Auge auf den leuchtenden Marmorgestalten, die in voller körperlicher Rundung die Schönheit des nackten Jünglingskörpers offenbarten, aus deren Augen ihm ein offener, glanzvoller Blick entgegenstrahlte und um deren Lippen jenes Lächeln lag, mit dem in den schaffensfrohen und freudigen Jahrhunderten der archaischen Kultur der Griechen die Seele des Abendlandes erwachte. Auf anderen Grabstätten bewachten sitzende Sphinxe in steinerner Ruhe den Frieden des Toten. Aber am häufigsten ragten in den Grabbezirken schlanke Marmorplatten hoch empor, die sich nach oben leicht verjüngten und von einem Ornament bekrönt waren, dessen leuchtende Farben sich freudig von dem tiefen Blau des Himmels abhoben. Auch diese Stelen trugen oft ein Bildnis, mitunter gemalt, meist in Relief gebildet, das den Toten in lebensgroßer Gestalt zeigte. Aber zwischen den rundplastischen Gestalten und den Figuren auf den Stelen bestand nicht nur der Gegensatz zwischen der vollen Körperlichkeit der Skulptur und der Abstraktion des Gemäldes oder Reliefs, sondern ein weiterer, sehr merkwürdiger Unterschied, den der Grieche als selbstverständlich empfinden mochte, der aber dem modernen Menschen als Rätsel erschienen wäre und angesichts der erhaltenen Denkmäler auch heute erscheint, wenn er unbeschwert von geschichtlichem Wissen ihr Wesen zu erfassen sucht.

Während die Statuen ihre Hauptansicht von vorn haben, sind die gemalten oder in Relief gebildeten Figuren ausnahmslos im Profil dargestellt. Nicht etwa, daß der Künstler je nach der Individualität des Dargestellten sich die Pose gesucht hätte; ein Porträt in unserem Sinne gab es bei den Griechen damals noch nicht, sondern nur die Darstellung von Typen. Es handelt sich vielmehr um eine feste Konvention. Wer von dem Kunstwerk mehr will, als sich an äußeren Formen, an Linienspielen und

Farbenklängen ergötzen, muß versuchen, diese Konvention zu begreifen, die nicht im Wesen der gemalten oder reliefmäßigen Darstellung überhaupt allgemeingültig begründet ist und das seelische Verhältnis des Beschauers zum Monument ganz verschieden gestaltet. Wenn wir unsere mittelalterlichen Dome durchschreiten, dann grüßen uns Reliefgestalten (Abb. 7), denen wir genau so ins Auge blicken können, die uns gerade so in voller Vorderansicht gegenüberstehen wie ein Werk der Rundplastik, und wenn wir den Blick zurücklenken in die Uranfänge künstlerischen Bildens in Europa, dann finden wir schon in der Steinzeit Reliefgestalten, die genau von vorn wiedergegeben sind. Vergleichen wir dagegen eine attische Grabstele mit einer Statue (Abb. 4 a u. b), wie sie in buntem Wechsel nebeneinander standen, so sehen wir, daß das Relief der Stele genau der Seitenansicht des plastischen Denkmals entspricht, also einer Ansicht, die an Bedeutung hinter der Vorderseite zurückstand. Der Beschauer hat zu einer Gestalt, der er Auge in Auge entgegentritt, eine ganz andere innere Beziehung als zu einer, die er an sich vorüberschreiten sieht, ohne den Blick mit ihr tauschen zu können; vielleicht noch stärker als wir muß diesen Unterschied der Grieche empfunden haben, bei dem in Leben und Kunst das weit geöffnete Auge ausdrucksreicher war als der verschleierte Blick des nordischen Menschen. Wir empfinden der Relieffigur gegenüber die Anteilnahme des Zuschauers, während wir mit der plastischen Gestalt Zwiesprache halten.

Wie sind die Griechen zu dieser Differenzierung gekommen? Vor dem Auftreten der monumentalen Kunst in Griechenland waren Architektur, Plastik, Malerei und Relief schon durch Jahrtausende in Ägypten und im Orient gepflegt worden. Die Griechen brauchten die Monumentalität nicht von neuem zu erfinden, sondern konnten bei jenen alten Kulturen in die Lehre gehen. Freilich war es kein Lehrverhältnis im üblichen Sinne, denn der Orient gab nicht von sich aus die Vorbilder, sondern der Grieche nahm sie sich, und schon die ersten Werke des Schülers gingen über die Lehrtradition hinaus, indem er ihnen einen Geist einzuflößen vermochte, den wir als den eigentlich abendländischen empfinden. Aber es war doch ein Unterbau

vorhanden, auf dem sie aufbauten und von dem sie das, was ihrem Wesen gemäß war, zunächst beibehielten. Dazu gehört ein Unterschied der Plastik von der Malerei und dem Relief, der uns in dieser Schärfe fremd ist. Bei Ägyptern und Mesopotamiern ist Gegenstand der Plastik die ruhende Einzelgestalt, Gegenstand der Malerei und des Reliefs die Handlung. Die plastische Gestalt ist ein für sich bestehendes Einzelwesen, zu dem der Beschauer sich in eine bestimmte Beziehung setzt, während Malerei und Relief die Beziehungen der Menschen untereinander erzählen, ohne daß der Zuschauer zu den einzelnen Gestalten in ein seelisches Verhältnis tritt. Es ist das ja ein Unterschied, der im Grunde zu allen Zeiten und bei allen Völkern zwischen Plastik und Malerei geherrscht hat und der in den alten Kulturen des Orients erst durch seine Ausschließlichkeit merkwürdig wird. Ganz natürlich ist es auch, daß die handelnden Figuren der Malerei und des Reliefs in Seitenansicht erscheinen; ist es doch die Beziehung von Mensch zu Mensch oder Mensch zu Gott, die uns vor Augen geführt wird, und kommt doch zu dieser inhaltlichen Aufgabe die Beschränkung der Wiedergabe der Wirklichkeit, die für jene Zeiten durch die Nichtanwendung der Perspektive gegeben ist. Statuen oder eine Zweiheit von plastischen Gestalten (Abb. 8) konnte der Beschauer von allen Seiten betrachten; anbetend oder opfernd nahte er sich ihnen von vorn. Im Relief aber sehen wir die Gestalten von Mann und Frau (Abb. 9) genau so in Seitenansicht wie die Kinder, die von rechts mit Opfergaben herannahen. Wir brauchen nur an ein mittelalterliches Heiligenbild mit Stiftern zu denken, um uns eines tiefen Unterschiedes bewußt zu werden; dort erscheint der Heilige auch im gemalten Bilde in Vorderansicht, und wir können zu ihm beten genau so, wie es die frommen Gestalten tun, die wir kniend zu seinen Seiten sehen. Diese Darstellung aber ist in den vorgriechischen Kulturen des Orients nie angewandt worden; niemals — von seltenen und besonderen Ausnahmen abgesehen — wurden Gestalten in Malerei oder Relief in Vorderansicht dargestellt und selbst, wo keine mehrfigurige Handlung, sondern nur eine einzige Figur, sei es Gott oder Mensch, und auch diese nicht in einer bewegten Haltung, sondern ruhig stehend oder sitzend gebildet wird, er-

scheint sie nicht von vorn, sondern im Profil. Nicht darin, daß Malerei und Relief vorwiegend erzählen, sondern daß sie grundsätzlich die Vorderansicht ausschließen, besteht der Gegensatz zur modernen Kunst, in den wir uns erst hineinfinden müssen.

Dieser Gegensatz beruht auf einem starken und ursprünglichen Empfinden für den Unterschied zwischen der wirklichen Körperlichkeit der Statue und der Abstraktion der Malerei und des Reliefs, einem Empfinden, das bei uns sehr verwischt ist, und das bei jenen Völkern noch durch eine spezifische plastische Grundbegabung gehoben wurde. Der moderne Mensch kann, wie der des Mittelalters, wählen, ob er einen Altar mit einem rundplastischen Bildnis des Gottes, mit einem Gemälde oder einem Relief versehen will; er kann dem Bilde in jeder Form mit der gleichen Andacht nahen. Diese Wahl gab es in jenen alten Kulturen nicht. Der Ägypter und der Mesopotamier konnte sich ein Kultbild der Gottheit nur in rundplastischer Gestalt vorstellen. Nur die reale Körperlichkeit gab dem Bilde der Gottheit jene Wirklichkeit, die das religiöse Gefühl verlangte. Auch von dem Toten besaß nur das plastische Bildnis die vom Kultus verlangte Realität. In der unkörperlichen oder halbkörperlichen Wiedergabe des Gemäldes und Reliefs konnte man von dem Gott oder dem Toten erzählen, aber eine solche Darstellung war nicht Gegenstand der Verehrung oder der Andacht. Daher gab man der gemalten Gestalt nicht die zeremonielle Vorderansicht, sondern die Seitenansicht der erzählenden Kunst. Sie wird mit der ruhigen Objektivität des epischen Erzählers, ohne das Gefühl religiöser Andacht betrachtet. Die innere Einstellung gegenüber der Statue oder dem Gemälde ist völlig verschieden. Die feste Gewöhnung, die in den orientalischen Künsten entstanden war, übernahm der Grieche, als er seine Toten, wenn er auf ihrem Grabe eine Stele aufstellte, nicht in Vorderansicht, sondern im Profil darstellte; er übertrug in den ältesten Werken (Abb. 5) einfach die Seitenansicht der rundplastischen Figur ins Relief.

Es war in diesem Falle wohl wirklich eine Konvention, die ererbt wurde; schwerlich hat man im archaischen Griechenland der plastischen Grabfigur eine kultische Verehrung zukommen lassen, die der Grabstele verweigert worden wäre. Aber das Ver-

hältnis zu diesen Formen ist auch bei den Totenbildern sicherlich ein verschiedenes gewesen. Besaßen doch die Griechen in demselben starken Maße wie die Träger der altorientalischen Kulturen das zwingende Bedürfnis nach der realen Körperlichkeit des Gottesbildes. Alle Kultbilder der griechisch-römischen Antike sind Statuen gewesen; es hat in keinem griechischen Tempel ein Gemälde, in keinem heiligen Bezirk ein Relief gegeben, das kultische Verehrung genossen hätte. Erst in spätantiker Zeit scheint in Ägypten das gemalte Andachtsbild entstanden zu sein. Wer den Gehalt der antiken Reliefs recht empfinden und nicht zu Unrecht Dinge und Stimmungen vermissen will, die er aus der neueren Kunst in Erinnerung hat — etwa in Madonnenreliefs Luca della Robbias —, der muß sich bewußt sein, daß nie ein antikes Relief Gegenstand der gottesdienstlichen Andacht gewesen ist. Gewiß ist dem Relief in der Antike dadurch die höchste Sphäre verschlossen geblieben, aber es ist ihm auch Freiheit von jenen Bindungen, die das religiöse Gefühl der Griechen dem Kultbilde auferlegte, beschieden gewesen.

Beim Bilde der Gottheit berührt uns die Profilansicht noch fremdartiger als beim Bilde des Toten. Auf dem Relieffelde einer im Inneren Kleinasiens gefundenen Stele (Abb. 10) ist in altertümlicher Formensprache eine geflügelte Göttin dargestellt; ihr Haupt ist mit einer Strahlenkrone geschmückt, mit der Linken hält sie an der Vordertatze einen Löwen, während die Rechte eine Blume gefaßt hat. Eine wesensverwandte männliche Gottheit erscheint in ähnlicher Seitenansicht auf einer phönikischen Stele (Abb. 11). Wie die Form der Stele überhaupt aus dem mesopotamischen Kunstkreise stammt, so ist auch die Göttin, die die wilden Tiere bändigt, orientalischer Herkunft. Trotz der Blume in ihrer Hand hat sie noch nicht die reine Menschlichkeit echt griechischer Götter, sondern ist eine gewaltige, mehr Furcht als Liebe erweckende Gottheit, wie der Gott des Alten Testaments. Aber sie tritt uns im Relief nicht drohend entgegen, sondern schreitet nach rechts; die Darstellung ist ein der Form der Stele angepaßter Ausschnitt, der zur Ergänzung noch andere, göttliche, in einer Santa Conversazione begriffene oder anbetende, menschliche Gestalten verlangt. Wir begreifen die Unpersönlich-

keit der Schilderung, die gerade dem Wesen dieser Gottheit zu widersprechen scheint, wenn wir uns darüber klar werden, daß vor diesem Reliefbilde kein Opfer rauchte, daß sich ihm keine Hände flehend entgegenstreckten, kein Gebet zu ihm drang. Es war hier nur der Schmuck einer Grabstele und sollte zugleich wohl den Toten in den Schutz der dargestellten Gottheit stellen. Das Bild erzählt, aber es wird nicht angebetet. Eine gleiche Darstellung konnte auch aus dankbarer Frömmigkeit in einem Heiligtum aufgestellt werden, nicht um Kult zu empfangen, sondern um die Gottheit zu erfreuen und den Gläubigen ihre Herrlichkeit zu schildern.

So ist das Verhältnis des Griechen zu einer Rundstatue und zu einem Reliefbilde ganz verschieden geartet gewesen, und es kann kein Zweifel sein, daß das Rundbild stärkere und in gewissem Sinne wertvollere Empfindungen erzeugte als das Relief. Aber es wäre doch nicht richtig, einen Wertunterschied zu machen. Es war nicht etwa so, daß bei der Errichtung eines Grabmals der Grieche zwischen einer Rundstatue oder einem Relief gewählt hätte, sondern er entschied sich entweder für ein Rundbild oder für ein tektonisches Grabmal, eine Stele, die als dekorativen Schmuck ein Relief tragen, es aber auch entbehren konnte. Die Stele ist nicht ein schmückender Rahmen des Reliefs, sondern ist das Monument, dessen dekoratives Beiwerk das Relief ist. Die Stele, als hohes Steinmal, ist als Denkmal, nicht der Größe, aber dem Wesen nach, den Pyramiden und Hügelgräbern zu vergleichen; ein hochragender Stein kündet von dem Toten, der darunter bestattet liegt. Diese uralte Form ist im Laufe der Entwicklung veredelt und schließlich mit Reliefschmuck versehen worden. Das ist schon in Mesopotamien geschehen. Aber erst der Grieche hat, als er den Gebrauch und die Idee der Stele übernahm, mit der ihm eigenen Aktivität des Empfangens und aus demselben Empfinden heraus, mit dem er den organischen Aufbau des Tempels und der Statue bis herab zum kleinsten Gegenstand des Kunstgewerbes formte, der Stele jene lebendige und doch geschlossene Gliederung gegeben, die über einem Stufenunterbau den Schaft schlank in die Höhe wachsen ließ und ihn durch ein besonders abgesetztes ornamentales Glied

krönte. In besonders reicher Gestalt ist uns ein solcher Organismus in der New Yorker Stele (Abb. 1) erhalten, wo oben über dem gemalten Ornament noch das Figürchen eines Greifen oder Löwen saß. Ein großer Teil des Schaftes wird von dem Relief eingenommen, das uns in der üblichen Seitenansicht diesmal nicht nur eine einzige Figur, sondern einen Jüngling — wahrscheinlich aus einer der vornehmsten attischen Familien — begleitet von seinem Schwesterchen (Abb. 2) zeigt, mit ebenbürtiger Noblesse von Meisterhand gebildet. Hier empfinden wir deutlich, daß das Relief nur einen Teil eines großen Ganzen bildet, dessen künstlerischer Einheit es sich unterordnet. Mag auf jüngeren Stücken das Relief auch einen noch größeren Raum einnehmen und die ganze Fläche der Stele füllen (Abb. 15), so bleibt es doch auch hier lediglich ein Teil, der in seiner Form und Erhebung sich dem Ganzen dienend fügt. Erst heute, wo uns meist nur Bruchstücke noch erhalten sind, geht uns, wenn wir in Museen ein Stelenfragment neben dem Torso einer Statue sehen, dieser wesentliche Unterschied verloren.

Das griechische Relief ist dekorative Kunst, wo immer es auch, sei es auf Stelen, sei es in der Architektur, verwandt worden ist. Das bedeutet gegenüber der Selbstgenügsamkeit der Statue oder des Tafelbildes, daß es zum Dienen bestimmt ist. Wie ein begleitendes Instrument sich der Stimme des Gesangs anpasst und sein Höchstes darin sucht, ihrem Rhythmus und Klang sich unterzuordnen und sie, wo dies notwendig scheint, zu ergänzen, so dient auch die dekorative Kunst dem größeren Zwecke, der ihre Hilfe braucht. Sie ist darum nicht eigentlich etwas Geringeres, aber sie bedarf des Zusammenhanges des ganzen Monumentes, um ihr Wesen auszuwirken, während sie, aus dem Zusammenhange gerissen, nur ein Teil ihres Selbst ist. Wer das antike Relief genießen will, muß es an seine originale Stelle mit der Kraft der Phantasie zurückversetzen, die uns die Kunst der Gegenwart nach einer Periode der Passivität als schönste Gabe verliehen hat.

Wir haben heute wieder Achtung und Liebe für die dekorative Kunst und erhoffen von ihr auch für die Plastik eine neue Entwicklung. Die Plastik des Mittelalters, für die heute so große Neigung herrscht, ist ja ganz aus der dekorativen Aufgabe

herausgewachsen. Hier zeigt sich wieder ein Wesensunterschied zwischen griechischer und neuerer Kunst. Während die Gotik die rundplastischen Gestalten in die tektonische Bewegung ihrer Architektur hineinstellt und sie diese mitschwingen läßt, hat die griechische Kunst sich nur selten dazu entschlossen, die Statue als dienendes Glied in die Architektur hineinzubeziehen; wo sie es einmal tat, wie bei den Koren des Erechtheions, schuf sie eine Lösung von kanonischer Geltung. Sie ließ zwar krönende Figuren auf dem Dachfirst schweben, aber aus dem eigentlich tektonischen Gefüge hielt sie in der Regel die Statue fern. Diese Scheu entstammte dem gleichen Gefühl, aus dem die Notwendigkeit rundplastischer Form für das Kultbild entstand. Wie nur diese dem religiösen und künstlerischen Bedürfnis nach realer Personifikation zu genügen vermochte, so wäre umgekehrt dem Griechen die dekorative Unterordnung der menschlichen Gestalt unter die Architektur als ein Verstoß gegen die Würde und Selbständigkeit des Menschen erschienen, während der Mensch des Mittelalters gerade diese Unterordnung unter eine höchste Gewalt bei sich selbst und bei seinem Bilde als Beseligung empfand. Da die Malerei in der steinernen Außenarchitektur und beim Steinmonument nur selten Verwendung fand, so war das bemalte Relief nicht nur eine besondere Form der dekorativen bildenden Kunst, sondern die einzige Form.

Wie die Kunst des Begleitens in der Musik eine eigene Begabung erfordert, so auch die dekorative Kunst. Sie bedarf weniger des meisternden Intellekts und des hinreißenden Temperaments als einer höchsten Empfindlichkeit und Feinfühligkeit für Eigenschaften der Individualität, an die sie sich anpassen soll, die sich zum Teil jeder Wägbarkeit und Meßbarkeit entziehen und nur durch ein gewissermaßen spezifisch abgestimmtes Organ aufgenommen werden. Man mißtraut wohl mitunter gerade der dekorativen Begabung der griechischen Kunst, wenn man an die Eigengesetzlichkeit denkt, mit der der Grieche ohne jeden Versuch der Anpassung an die Umgebung eine Statue oder einen Tempel hingestellt oder einen Stadtgrundriß der Natur aufgezwungen hat. Aber was der Grieche der Natur versagte, zollte er dem Kunstwerk. Die Geschichte des Reliefs bei den Griechen

ist das beste Zeugnis dafür, daß sie auch die Begabung für die dekorative Kunst im höchsten Maße besaßen und dort anwandten, wo sie ihrem Gefühle nach am Platze war.

Das griechische Relief ist, wie auch das ägyptische und mesopotamische, Flächenschmuck einer Architektur oder eines Monuments und zwar kein auf- oder angesetztes Schmuckstück, sondern ein unlösbarer Teil des Ganzen. Auf dieser Funktion als Flächendekoration beruht die charakteristische Eigentümlichkeit der Form des antiken Reliefs. Man kann ein Relief auf zweierlei Weise herstellen. Man kann eine Platte nehmen und auf ihr in Ton das Relief aufmodellieren, das man nach diesem Modell in Stein oder Bronze ausführen läßt. Dann ist die rückwärtige Fläche die Grundebene, auf der sich die Plastik des Reliefs aufbaut. Das ist die Technik, in der Ghibertis Paradiesestür am Florentiner Baptisterium hergestellt ist. Die Griechen machten es anders und folgten auch darin der Tradition der älteren Kulturen. Sie skizzierten auf der Reliefplatte zuerst in lockerer Zeichnung, dann in leicht vertieften Umrissen die Silhouetten der Figuren und die wichtigste Innenzeichnung und arbeiteten dann in die Tiefe hinein, so weit, wie die gewünschte Rundung es verlangte; das konnte bis zu voller rundplastischer Ausarbeitung der Figuren führen. Ein nur angefangenes Relief auf einer jüngeren Grabstele (Abb. 13) führt uns mitten in diesen Arbeitsvorgang hinein. Auf einer archaischen Grabstele (Abb. 12) ist die ursprüngliche Vorderfläche noch fast ganz als Ebene erhalten, da der ängstliche Meister sich nicht recht an die Rundung des Körpers gewagt und statt dessen die Silhouetten ausgeschnitten, den Grund fortgenommen und die Innenzeichnung nur ganz flach ausgearbeitet hat. Aber die Entstehung durch das Arbeiten von der vorderen Ebene in die Tiefe zeigt jedes griechische Relief — von späteren Ausnahmen abgesehen — darin, daß alle am weitesten vorspringenden Teile in derselben Ebene liegen, während die Fläche des Hintergrundes nicht immer eine Ebene bildet. Diese Eigenschaft gibt dem griechischen Relief die wunderbare und unvergleichliche dekorative Geschlossenheit. Sie ist nicht aus theoretischer Erkenntnis oder ästhetischen Forderungen entstanden, sondern eben aus der Be-

deutung des Reliefs als Schmuckes einer tektonischen Fläche. Diese Fläche wäre zerstört worden, wenn man ein im Atelier modelliertes Relief auf ihr angebracht oder in sie eingelassen hätte. Gerade die durch die vordersten Teile der Figuren gebildete Fläche bildet die dekorative Vereinigung der Figurendarstellung des Reliefs mit dem tektonischen Aufbau des Monuments oder des Bauwerks. Das Hineingehen in die Tiefe war aber dem Bildhauer der archaischen Epoche auch aus einem anderen Grunde etwas Selbstverständliches. Er modellierte nicht seine Werke mit Ton auf einem Eisengerippe und ließ sie danach in Stein ausführen, sondern holte sie, wie Michelangelo es getan und gefordert hat, aus dem Block heraus. Auch er mußte sich auf den Seiten des Blockes die Silhouetten der Figur entwerfen, um sie dann, langsam in die Tiefe arbeitend, aus den Banden des Stoffes zu lösen. Die im monumentalen Steinrelief geschaffene Form war so kanonisch, daß sich ihr in der Kleinkunst nicht nur das Elfenbeinrelief, das ja auf demselben Wege hergestellt wurde, sondern auch das Relief in Bronze und selbst das Tonrelief fügten.

Der Reliefbildner begann mit einer Zeichnung auf der Ebene des Blockes, der das Relief aufnehmen sollte. Man hat daraus gelegentlich den Schluß gezogen, daß wie das einzelne Werk, so das griechische Relief überhaupt aus der Zeichnung entstanden sei, oder daß Relief und Zeichnung sich in der griechischen Kunst geschwisterlicher naheständen, als in der neueren Kunst. Das eine ist so wenig richtig wie das andere. Denn das Relief als Kunstform und in der Art seiner dekorativen Verwendung haben die Griechen neben monumentaler Plastik und Malerei aus der älteren Kunst übernommen, wobei assyrische und vielleicht hethitische Vorbilder wohl einen stärkeren Einfluß als Ägypten ausgeübt haben; es ist nicht etwa bei den Griechen neu entstanden, so neue und wechselnde Formen es auch alsbald annahm. Aber auch die jedesmalige Entstehung aus der Zeichnung hat die Formensprache nicht beeinflußt. Das lehrt jede Vergleichung, wo ähnliche Motive und verwandter Stil eine Nebeneinanderstellung ermöglichen. Ausnahmsweise hat man die Stele mitunter anstelle des ursprünglich zu ihr gehörigen Reliefs mit einem gemalten Bilde geschmückt; das Negativ der Zeichnung eines

solchen Bildes ist uns auf der Grabstele des Lyseas (Abb. 14) erhalten. Wenn wir es mit dem Relief einer in Neapel befindlichen Stele (Abb. 15) in bezug auf die allgemeinen Eigentümlichkeiten vergleichen, so finden wir — abgesehen von der Verschiedenheit der Motive und der verschiedenen Schulzugehörigkeit — zunächst wesentliche Übereinstimmungen, die in dem ursprünglichen Zustande noch durch die Koloristik verstärkt wurden, Komposition, Aufbau, Führung der Falten. Sehen wir aber näher zu, so finden wir, daß die Zeichnung ganz auf den Reiz der Linie angelegt ist, der in berückend schön gezogenen Konturen lebt. Die Zeichnung von Händen und Füßen ist ein Meisterwerk feinster Linienkultur. Die Linien umschließen wieder Flächen, die als solche wirken sollen und an den nackten Teilen nur mitunter von der eleganten Kurve einer Muskelangabe durchschnitten werden. Silhouetten und Linien von ungetrübter Klarheit, von einer Delikatesse, die erst beim Nachzeichnen ganz empfunden werden kann, bedingen die Wirkung dieser Zeichnung, deren Flächen mit reinen leuchtenden Farben gefüllt waren. Ganz anders das Relief. Gewiß hebt sich auch hier in einer feinen und sicheren Konturlinie das Relief von dem Grunde ab, aber die Linie ist nicht das eigentlich Entscheidende. Hier formen Licht und Schatten das Gebilde; mitunter lassen sie die Kontur verschwinden, bald verstärken sie dieselbe. Licht und Schatten lassen uns vor allem die schöne Rundung der Glieder fühlen, deren Teile sich nicht in Linien voneinander scheiden, sondern rund ineinander übergehen. Hier wirken die von der Silhouette eingerahmten Teile nicht als Flächen, sondern als bewegte plastische Gebilde. Um es kurz zu sagen, beide Werke unterscheiden sich eben durch dasselbe, was Plastik und Malerei in der archaischen Kunst überhaupt unterscheidet. Das Relief geht mit der Malerei in der Komposition und im Motivischen zusammen, dagegen im Stil mit der Plastik. Es kommt nur gelegentlich bei sehr flachen Reliefs vor, daß sie eine nähere Beziehung zur Zeichnung haben. Uns fällt die Ähnlichkeit zwischen Relief und Malerei nur deshalb so stark auf, weil wir uns erst an die motivische Trennung, die dem Relief wie der Malerei zunächst nur die Handlung und die Seitenansicht zuweist, gewöhnen müssen, und weil wir uns erst erinnern müssen,

daß Plastik und Zeichnung in der archaischen Kunst überhaupt mehr gemeinsam haben als in anderen Kunstperioden. In der Formensprache, die den eigentlichen Stil ausmacht, steht das griechische Relief der Malerei in der Regel um keinen Grad näher als es die Rundplastik tut. Wir müssen danach beim Relief klar zwischen dem Motiv und dem Stil scheiden. In Ägypten haben sich das dort allein übliche flache Relief und die Malerei viel näher gestanden; auch das höhere Relief der Assyrer gebraucht eigentlich der Malerei angehörige Mittel, wenn es die Muskulatur linienhaft ornamental bildet. Demgegenüber hat die griechische Kunst sofort bei der Übernahme des Reliefs den rein plastischen Stil verwandt, wie es ja auch die gleichen Bildhauer waren, die Statuen und Reliefs ausführten. Die Renaissance, die sogar die malerische Perspektive in ihre Reliefs übertrug, hat am stärksten die Grenzen zwischen Relief und Malerei verwischt. Ganz im Gegensatz dazu hat das Zusammengehörigkeitsgefühl mit der Plastik bei den Griechen dazu geführt, daß mit seltenen Ausnahmen bei aller motivischen Übereinstimmung mit der Malerei das landschaftliche Element ganz ausgeschaltet und die Darstellung rein auf den Menschen beschränkt wurde.

Das Relief ist als Kunstform ein seltsam irrationales Gebilde. „Der Bildhauer sagt, das Basrelief sei eine Art von Malerei. Dies wäre zum Teil annehmbar, was die Zeichnung anbelangt, denn diese wird der Perspektive teilhaftig. Was aber Schatten und Licht anbelangt, so ist das Relief falsch, sowohl als Skulptur, wie auch als Malerei. Denn die Schatten des Basreliefs entsprechen nicht der Natur derer an der Rundskulptur, zum Beispiel die Schatten der Verkürzungen; die haben im Basrelief nicht die Dunkelheit der entsprechenden Schatten im Gemalten oder in der Rundskulptur (Lionardo, Malerbuch I, Nr. 40. Ludwig)". Die stets die natürlichen Höhen- und Tiefenverhältnisse wiedergebende Wirkung von Licht und Schatten verschließt dem Relief einen großen Teil aller Verkürzungen. Man kann einen vorgestreckten Arm in der Rundskulptur durch die Dimension der Wirklichkeit nachbilden oder ihn in der zweidimensionalen Flächenkunst in Verkürzung malen oder zeichnen. Der Versuch einer Verkürzung im Relief würde erbarmungslos an Licht und Schatten scheitern,

die unverschleiert die wirkliche Höhe zeigen. Aber auch, wo es sich nicht um starke Verkürzungen handelt, bei der Abflächung der runden Körper zu der eingeschränkten Körperlichkeit des Reliefs bedarf es bei der Modellierung einer ständigen Rücksichtnahme auf Licht und Schatten, um den scheinbaren Eindruck der vollen Körperlichkeit zu erwecken. Die Abtönungen von Licht und Schatten bei den nebeneinanderliegenden Teilen müssen möglichst den natürlichen Verhältnissen entsprechen. Diese Umsetzung der wirklichen Körperrundung in eine abgeflachte, die doch dem Auge den Eindruck voller Körperlichkeit überzeugend vermitteln soll, entzieht sich jeder mathematischen Berechnung, so oft auch Theoretiker sich darum bemüht haben. Sie ist Sache des Gefühls und künstlerischen Taktes. Der Grieche besaß für die formende Kraft des Lichtes ein besonderes Feinempfinden. Nicht für jene malerischen Wirkungen des Lichtes, die in Verbindung mit atmosphärischen Erscheinungen Stimmung erzeugen, sondern für die plastische Tätigkeit des Lichtes in der kristallklaren griechischen Luft. Wir betrachten griechische Plastik, weil wir sie nicht in ihrem originalen Material und meist in dem zerstreuten Licht geschlossener Räume sehen, meist allzusehr unter dem Gesichtspunkte reiner Form. Der Grieche rechnete bei ihr, soweit sie nicht für Innenräume besonders geschaffen war, auf strahlendes Licht und tiefe Schatten; er formte sie nicht für die individuelle Beleuchtung eines bestimmten Standpunktes, wohl aber für die Wirkung des Lichtes überhaupt. Er behandelte die Oberfläche des Körpers anders, wenn er in Marmor oder für Bronze bildete. Diese Fähigkeit kam in höchstem Maße dem Relief zugute, das sich fast ausschließlich, sowohl als dekoratives Glied der Außenarchitektur, wie als Denkmal auf dem Grabe und als Votivrelief im heiligen Bezirk, im Freien befand. Wenn man nebeneinander Abbildungen eines griechischen Reliefs betrachtet, von denen die eine im attischen Sonnenlicht, die andere in einem Innenraum aufgenommen ist, so mag die zweite wohl das eine oder das andere Detail enthalten, das bei der anderen im tiefen Schatten verschwindet, aber es fehlt ihr der lebendige Odem, sie ist tot.

Die Plastik des Reliefs kann alle Nuancen, von der flachsten Erhebung bis zur vollen körperlichen Rundung, die sich nur noch

an einen Grund anlehnt, umfassen. Sie kann es, seit die Griechen diese Form aufnahmen. Das Relief bei den Ägyptern war ganz flach, ein höheres hatten Babylonier, Assyrer und Hethiter. Aber die einmal gewählte Form war bei jenen Völkern durch Jahrtausende konstant geblieben. Bei den Griechen kann man nicht sagen, daß diese oder jene Reliefhöhe die übliche gewesen sei, auch nicht, daß etwa das Flachrelief älter als das Hochrelief sei, oder daß beide aus verschiedenen Wurzeln entstanden seien, sondern von Anfang an nimmt das Relief jene Form an, in der es seinen dekorativen Zweck als Glied des ganzen Monuments am Vollendetsten erfüllt. In leichtester Erhöhung liegt es auf dem Sockel einer Statue, stärker rundet es sich, wo es als Hauptschmuck den Schaft einer Stele deckt, voll wächst es, von schweren Architekturgliedern umrahmt, aus der Tiefe heraus. Es hat die Elastizität gewonnen, die eine Vorbedingung für die Erfüllung der Aufgaben war, die ihm in der griechischen Kunst gestellt wurden. Sie machte das Relief zu dem geeigneten Instrument für die Lebenskraft, die das griechische dekorative Kunstschaffen vom ersten Augenblick an erfüllte.

Bald nach dem Beginn der monumentalen Kunst gewahren wir in Griechenland eine Vielheit der Formen gegenüber der festen Tradition, die im Relief der früheren Epochen geherrscht hatte. Auch für die griechische Kunst ist die Tradition charakteristisch, aber sie bedeutet hier nicht Knechtschaft und Stillstand, sondern Herrschaft und Entwicklung, aber beides nicht aus urwüchsiger Gewalt, sondern aus organischer Entwicklung. Kein griechisches Kunstwerk ist ohne das vorangegangene denkbar, aber keins ist eine Nachahmung, sondern jedes eine neue Auseinandersetzung mit der Aufgabe. Diese Vitalität macht mehr noch als das vielleicht erreichte kanonische Ergebnis den packendsten Reiz der griechischen Kunst aus. Wir erleben sie an jedem Stück griechischer Kunstgeschichte. Sie zeigt sich nicht nur, wenn wir die großen Züge der Entwicklung betrachten, sondern auch im kleinen Ausschnitt, so, wenn wir jetzt noch einen Blick auf die Entwicklung des Stelenreliefs werfen.

Auf der einen Athener Stele (Abb. 5) gleicht die Gestalt genau der Seitenansicht der Jünglingsfiguren (Abb. 4), die auf

Gräbern und in heiligen Bezirken standen. Hier hat der Meister nicht einmal das Motiv der Malerei entnommen, sondern unmittelbar eine Statue vor Augen gehabt. Aber der kleine Zusatz zu dem plastischen Vorbilde, daß die Finger der herabhängenden Linken den Schaft eines Speeres umfassen, bringt schon ein Stück Leben hinein, das der entsprechenden rundplastischen Figur noch fremd war. Die Lebhaftigkeit der Geste wächst. Der vornehme Ritter Aristion (Abb. 6) greift die Lanze oben am Schaft, der in würdige Priestertracht gehüllte Lyseas (Abb. 14) hält ein Büschel von Zweigen in der erhobenen Linken, der Jüngling auf der New-Yorker Stele (Abb. 1) trägt auf den Fingern der Linken einen Granatapfel, während am Handgelenk ein schwingendes Ölfläschchen hängt, seine kleine Schwester (Abb. 2) faßt eine Blume mit Daumen und Zeigefinger; ein Athlet hebt den Diskos hoch empor (Abb. 3). Die Grundmotive der Figuren selbst sind mannigfaltiger als in der auf weniger Typen beschränkten Rundplastik. Aber die Körperhaltung dieser Gruppe von Figuren ist noch steif und unbewegt. Die Entwicklung drängt weiter. In der Profilansicht der ganzen Gestalt war für den Griechen die Handlung schon an sich latent vorhanden; die Einzelfigur auf der Stele, als Motiv schon aus dem Orient übernommen, war eigentlich nur ein Ausschnitt aus einem Geschehen, das mehrere Figuren zueinander in Beziehung setzte. Diese immanente Handlung drängte nach Ausdruck. Der Körper beginnt sich zu recken und zu drehen, wie auf einer schönen kleinasiatischen Stele (Abb. 16). Schließlich strebt die Entwicklung nach Überwindung der Unvollkommenheit und der Vereinzelung durch eine in sich geschlossene Handlung (Abb. 15). Die Haltung des bequem mit der Achsel auf seinen hohen Stab gestützten Mannes ist lässig und gelöst. Die herabhängende Linke umfaßt den Stab, am Knöchel hängt auch hier das Ölfläschchen. Die Rechte dagegen streckt irgend einen, nicht plastisch angegebenen Gegenstand — auf anderen Exemplaren ist es eine Heuschrecke — einem neben ihm sitzenden Hunde entgegen, der gespannt den Kopf zu seinem Herrn emporhebt. So ist auf engstem Raume eine idyllische Szene, die keiner weiteren Ergänzung bedarf, zusammengedrängt.

Aber eben diese Betätigung der Gestalt führte zu einem unlösbaren Konflikt mit der gegebenen Form. Die kerzengerade emporgerichteten Figuren der älteren Stelen waren wie geschaffen für den schlank aufstrebenden Wuchs der ganzen Stele; freudig fügten sie sich in das schmale Bildfeld hinein. Jetzt aber wird die Bewegung durch den Rahmen gehemmt, die Figuren winden sich in der bedrückenden Engigkeit des Raumes. Auch geistig vermochte die Handlung nicht mehr dem Ausdrucksbedürfnis zu genügen. Das Idyll des mit seinem Hunde scherzenden Mannes war kein auf die Dauer befriedigender Ersatz. Höchste Menschlichkeit kann in Form einer Handlung nur durch die Beziehung von Mensch zu Mensch dargestellt werden. Aber auf der Stele hatten wohl zwei eng aneinander stehende Gestalten, von denen die eine die andere überschnitt, Platz, nicht aber zwei gegenüberstehende und durch Handlung oder Blick miteinander in Beziehung gesetzte Menschen. Weder formal noch inhaltlich vermochte das schlanke Stelenrelief mehr dem Bedürfnis des künstlerischen Empfindens und des Gemütes zu entsprechen. Es wären zwei Lösungen möglich gewesen, entweder die Stele selbst den neuen Forderungen anzupassen, oder eine grundsätzlich andere Stelenform zu nehmen. Die erstere wurde nicht gewählt, weil das Beiwerk nicht das Monument umzuformen vermochte, dessen altehrwürdige Form wohl kleine Abwandlungen, nicht aber eine völlige Umgestaltung vertrug. So hat man in der Mitte des fünften Jahrhunderts in Athen den anderen Weg vorgezogen. Man gab die Einzelfigur auf der hohen Stele auf und stellte die Stele allein in der Schönheit ihrer schlanken Form oder mit schlichtem Ornament geschmückt auf der Grabstätte hin; hin und wieder tiefte man später ein kleines mehrfiguriges Reliefbildchen, das zu den großen, alten Stelenfiguren keine Beziehung hatte, hinein. Für das attische Grabrelief aber, dessen Hauptthema jetzt die Zweifigurengruppe wurde, wählte man eine anderwärts schon vorher verwandte breite und niedrige Form der Stele. Keine lähmende Tradition hielt eine innerlich überlebte Form fest, sondern ohne Scheu opferte man sie, um sich neuen Gestaltungen zuzuwenden.

II. Metope.

Die wichtigste und reinste dekorative Aufgabe fiel dem Relief im Rahmen des griechischen Tempels zu (Abb. 17), als Schmuck des Giebeldreiecks, als Metope am dorischen und als Fries am ionischen Tempel. Auch das Relief der Ägypter und Mesopotamier hatte mit seinen erzählenden Darstellungen die steinernen Flächen von Tempeln und Palästen geschmückt, aber die Funktion des Reliefs war doch am griechischen Tempel — der griechische Profanbau der klassischen Periode entbehrte wie der Monumentalität so auch des Reliefschmuckes — von vornherein eine andere, die mit dem veränderten tektonischen Gefühl zusammenhing.

Im ägyptischen Tempel schwebten die mächtigen Steinbalken der Decke geheimnisvoll über gewaltigen Säulen, deren Kapitelle in den Formen von schwankenden Blättern und zierlichen Blüten gebildet wurden. Am griechischen Tempel entstand, oder richtiger war mit seinem Anfang vorhanden der Kampf zwischen Last und Stütze, dessen Ausdruck der ganze Aufbau war. Je nach dem Stilgefühl der Zeit überwog der Eindruck der Schwere der lastenden oder des Aufstrebens der tragenden Teile. Aber die Einheit des Baues bändigte die beiden sichtbar entgegenstrebenden Mächte zur Ruhe. Ein gewaltiges Lebensgefühl steckt in diesem Erfüllen des Aufbaues mit kämpfenden Kräften und andererseits in ihrem Ausgleich das Bedürfnis zur beruhigenden Harmonie. Wir müssen allen stützenden Teilen des griechischen Tempels und ihren einzelnen Gliedern ihre nach oben stemmende und strebende Kraft nachempfinden. Diese Bewegung vertrug sich nicht mit der Vorstellung einer in sich beruhigten Fläche, die durch eine erzählende Darstellung erzeugt wird. Daher wurden griechische Säulen nicht wie ägyptische mit Reliefs bedeckt.

Aber nicht nur Säule und Pfeiler sind Träger dieser Bewegung, sondern auch die griechische Quaderwand. Wie die Säule „steht“ auch sie nicht, sondern „trägt“. Diese Kraft äußert sich in ihrem Aufbau aus dem Sockel und den darüber in regelmäßig wechselnden Steinschichten lagernden Quadern. Die Er-

füllung der Wand mit gebundener Kraft, dem Abendlande seit der Antike geläufig, ist eine Schöpfung der Griechen. Ihrem Empfinden wäre es nicht möglich gewesen, aus der Quaderwand Reliefs herauszumeißeln und sie damit als eine reine, in sich nicht bewegte Fläche zu behandeln. Damit fiel der Hauptträger für die weit ausgedehnten Reliefschilderungen, die Ägypten und Mesopotamien gehabt hatten, fort. Auch im Innenraum des Tempels war für das Relief kein Platz, obwohl dort eine andere Auffassung der Wand herrschte. Im Inneren trat nicht die nackte Quaderwand zu Tage, sondern oberhalb des Sockels war die Wand mit einer Stuckschicht bedeckt, die sie als eine glatte Fläche erscheinen ließ, oder es waren die Fugen so fein, daß sie als solche nicht in die Erscheinung traten. Diese Flächen schufen eine beruhigte Wirkung des Innenraumes; erst in einer späteren Epoche der griechischen Kunst hat man auch die Wände der Innenräume als Quaderfassaden gebildet und dadurch die Vorstellung des Innenraumes durch die Fiktion eines Hofes verdrängt. Die Stuckwände der Tempelzellen und auch bedeutender Profanbauten wurden mit Gemälden geschmückt; dies war bis zur Schaffung des Tafelbildes der Platz, für den die Malerei tätig war. Die monumentale Wandmalerei ließ im Innern des Tempels keinen Raum für das Relief übrig, das infolge dieser Scheidung ausschließlich an die Außenarchitektur verwiesen wurde.

In dieser konnte das Relief nur an dem oberen Teil (Abb. 17) Verwendung finden. Die tektonische Bedeutung des auf den Säulen lastenden Architravs vertrug eine Dekoration ebensowenig wie die tragenden Teile des Unterbaues. So blieben nur die darüber gelegenen Friese und das Giebeldreieck übrig. Alle drei Glieder haben das gemeinsam, daß sie keine irgendwie stützende Funktion haben. Der Fries läuft in horizontaler Richtung dem Architrav parallel, ohne daß er dessen zusammenschließende Aufgabe hätte. Er ist ein breites Band, das schmückend um den Oberbau unterhalb des vorspringenden Geisons gelegt ist. In noch stärkerem Maße von dem tektonischen Gefüge unberührt sind die Metopen des dorischen Triglyphenfrieses und die Giebeldreiecke; es sind Platten, von vorspringenden, rahmenden Gliedern eingefaßt, die fehlen könnten, ohne daß

das Gefüge des Baues davon irgendwie betroffen würde. Hier haben wir also Bauteile, die den ruhigen Flächencharakter haben, den das antike Relief verlangte. Der Grieche hat sie daher auch nicht aus Quaderschichten aufgebaut, sondern aus Platten in der vollen Flächenhöhe gebildet. Es wäre nicht mit ihrem Wesen zu vereinbaren, sie etwa mit den Relieffiguren tragender Atlanten geschmückt zu denken, sondern es waren nur Flächendarstellungen des erzählenden Reliefs auf ihnen möglich.

Denn erzählen wollten sie, so eng auch der ihnen zubemessene Raum war. Wenn sie auch dekorative Werke sind, so sind sie darum doch weit davon entfernt, ornamental zu sein. Gelegentlich sind auch Metopen mit Ornamenten geschmückt worden; wählte man aber die figürliche Darstellung, so sollte zu Ehren der Gottheit und zur Freude der Andächtigen aus der Götter- und Heldensage erzählt werden, so wie die Hymnen an die Götter von ihren Taten und den Taten der Helden berichteten. Wenn man am Bau des dorischen Tempels (Abb. 17) emporblickt, so erscheinen die Bilder der Metopen nur als kleine Gebilde, die außer bei ungewöhnlichen Geländeverhältnissen keiner Nahansicht zugänglich waren. Die Malerei hob wohl die Klarheit der Formen und Umrisse. Aber die verhältnismäßig geringe Wirkung beeinträchtigte das Schaffen jener Epoche nicht, das um der Ehre der Gottheit willen und aus Liebe zu seinem Werk keinen Unterschied machte, ob seine Arbeiten unmittelbar dem Beschauer vor Augen standen oder nach ihrem Fertigwerden kaum jemals wieder recht betrachtet und in allen ihren Einzelheiten gewürdigt werden konnten. Es gab keine Vernachlässigung aus praktischen Rücksichten. Das gleiche gilt für Friese und Giebel. Nur bei kleinen Schatzhäusern konnte das Relief auch im Detail einigermaßen zur Wirkung gelangen.

Bei der Metope standen die ersten Meister einer schwierigen und für sie recht unbehaglichen Aufgabe gegenüber. Es galt, eine Serie von rechteckigen Platten einer tektonisch gegebenen Form in Gestalt eines annähernden Quadrats mit Darstellungen zu schmücken. Ein mittelalterlicher Meister kam vor einer solchen Aufgabe nicht in Verlegenheit; hatte er eine Reihe von gleichartigen Feldern, etwa bei Chorschranken oder Sarkophagen, mit

Reliefs zu versehen, so nahm er die zwölf Apostel oder eine andere Figurenreihe und stellte sie thronend in Vorderansicht dar, wobei er noch die Freude an dem jedesmaligen Variieren des gleichen Themas hatte. Die Symmetrie der Vorderansicht kam dem dekorativen Zweck zugute. Der archaische Meister mußte aus der Tradition des Reliefs heraus Handlung darstellen, keine ruhenden Figuren, sondern Taten. Nun gab es wohl in der Wandmalerei bereits eine Ikonographie der Mythologie, aus der er seine Stoffe zu wählen hatte, aber diese bildliche Tradition war in der Form langer, figurenreicher Friese entstanden. Das seitlich begrenzte Tafelbild war noch unbekannt. Demgegenüber war hier ein ungefähr quadratisches Feld, das in der Regel etwas höher als breit war, zu dekorieren. Die ältesten Metopen führen uns mitten in das Ringen um diese Aufgabe hinein.

In Delphi sind uns einige Metopen eines hochaltertümlichen Schatzhauses erhalten, die, abweichend von der Norm, breiter als hoch sind. Gerade für die Anfänge der griechischen Monumentalkunst ist es bezeichnend, daß sie experimentiert, daß sie künftig innegehaltene Regeln durchbricht, daß sie Dinge wagt, die die späteren Generationen ablehnen, sowohl im Formalen, wie im Inhaltlichen, wo es nur in der archaischen Kunst vorkommen kann, daß gelegentlich einmal sogar das Burleske in den Massen dargestellt wird, die das griechische Gefühl sonst nur den auch inhaltlich großen Themen gibt. Der Meister der delphischen Metopen hat sich diese Freiheit nicht genommen, sondern Gegenstände der Heldensage gewählt. Auf einer Metope (Abbildung 18a) trägt der gewaltige Stier die ängstlich sich vorbeugende Europa. Das war eins der nicht häufigen Themata, das keiner Ergänzung durch weitere Figuren bedurfte. Anders bei der Metope (Abb. 18 b), die uns einen riesenhaften Eber zeigt, von Hunden gestellt, die bis auf geringe Spuren zerstört sind. Es ist der berühmte Eber der kalydonischen Sage, dessen Jagd in aller Ausführlichkeit auf Wandgemälden und Vasenbildern geschildert wurde. Was wir hier sehen, ist nur ein Ausschnitt, verständlich nur für den, der die Sage und die vollständigen Darstellungen kannte. Der Künstler wußte sich nicht anders zu helfen, als daß er den Eber allein, ohne die zugehörigen Figuren darstellte, weil

der gegebene Raum dies nicht erlaubte. Damit der Beschauer sich nicht etwa irren konnte, war die Bezeichnung des Themas ausdrücklich auf die Metope aufgeschrieben. Ebensowenig wie ihn das Fragmentarische dieser Darstellung störte, bekümmerte ihn das Größenverhältnis zur Europametope. Er lies den Eber, was ja der dekorative Zweck verlangte, die ganze Fläche ausfüllen, so daß er sehr viel größer an Gestalt wurde, als der Stier. Eine dritte Metope (Abb. 19a) schildert ein altes Sagenmotiv, wie zwei Heldenpaare eine Rinderherde rauben und forttreiben. Die vier Figuren — eine ist fortgebrochen — schritten im gleichen Takte, ebenso in Reih und Glied die Rinder, von denen immer das vorderste den Kopf nach vorn dreht. Die gravitätische Zierlichkeit dieses Schemas wirkt auf den modernen Beschauer zuerst belustigend; aber man kann auch seine wahre Freude an der rührenden, naiven, frohen und liebevollen Kindlichkeit dieser Arbeit haben. Auch dieses Thema ist wohl der Malerei entlehnt. Aber der Künstler hat es hier für die Metope bearbeitet, indem er nicht nur um der plastischen Anregung willen die Köpfe der Stiere in die vordere Fläche des Reliefs schob, sondern die ganze Handlung, die im gemalten Friese sich in behaglicher Breite entwickelte, in den engen Raum zusammenschob. Noch mehr für die neue Aufgabe komponiert ist die letzte Metope (Abb. 19b). Auf den drei ersten Metopen geht die Richtung der Handlung streng nach rechts; es ist, als ob wir durch ein Fenster auf vorüberziehende Gestalten sehen. Auch hier liegt parallel zur Fläche ein merkwürdiges Gebilde, welches das sagenberühmte Schiff der Argonauten darstellt. Aber die stehenden Gestalten auf dem Schiff sind nach vorn gewandt, und an den Seiten der Metope stehen gar wie zwei Posten die berittenen Dioskuren in Vorderansicht. Hier liegt geradezu der Versuch einer bildmäßigen Gestaltung vor. Nur die Naivität des stürmischen Tatendranges der frühen Kunst konnte die Vorderansicht der Reiter wagen; denn ihre Tiefenwirkung scheitert kläglich an der unerbitttlichen Wahrhaftigkeit von Licht und Schatten, die uns nur ein auf dem Grunde sitzendes abgeschnittenes Vorderteil zeigen.

Jede der vier Metopen bedeutet einen anderen Versuch, sich mit dem neuen Raum abzufinden, keine eine Lösung. Das rein

seitliche Vorüberschreiten der Handlung wirkt hier im geschlossenen architektonischen Rahmen mindestens ebenso befremdlich wie auf der Stele; sie erscheint auch rein formal nur als willkürlicher Ausschnitt aus einem größeren Ganzen. Wie der einzelnen Metope die innere Geschlossenheit fehlt, so der ganzen Reihe die Einheitlichkeit. Obwohl der regelmäßige Wechsel der Metopen mit den streng gleichmäßig gebildeten Triglyphen zu ähnlicher Gestaltung drängt, ist hier jede für sich, ohne Rücksicht auf die anderen, wechselnd in Komposition, Figurenzahl und Proportion gebildet. Andere Denkmäler der gleichen Zeit zeigen uns dieselben Disharmonien. Auf der Metope eines Tempels im sicilischen Selinus ist wiederum Europa (Abb. 20) dargestellt; dieses Mal schwimmt der Stier schon im Meer, das durch die Delphine bezeichnet wird. Eine andere Metope desselben Tempels (Abb. 21) zeigt eine nach rechts gewandte Sphinx, die man hier nicht einfach als ornamentale oder symbolische Gestalt, sondern als das Rätselwesen der thebanischen Sage auffassen mag. Wieder nur ein Ausschnitt, wieder beziehungslos zu dem anderen Gliede der Reihe.

Welchen Weg von diesem Anfange die Entwicklung nahm, lehren uns die Metopen (Abb. 22 u. 23) eines Schatzhauses, das die Athener im letzten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts in Delphi errichteten. Auf einer der hier als Proben abgebildeten Stücke kämpft Herakles mit einem Gegner (Abb. 22a), auf einer anderen überwindet Theseus den Minotauros (Abb. 22b). Das Relief, schon auf den älteren Stücken höher als die Stelenbilder, hat noch mehr an Plastik gewonnen, fast in voller körperlicher Rundung haften die Körper am Reliefgrunde. Die mächtigen, tiefschattenden Glieder der dorischen Architektur machten eine starke plastische Wirkung erforderlich, wenn das Relief sich überhaupt behaupten wollte. Mit der ihm eigenen Elastizität folgte es bis zu der Grenze, die es innehalten mußte, wenn es sich nicht selbst aufgeben und zu einer innerhalb eines Rahmens handelnden Gruppe plastischer Figuren werden wollte. Dazu war der Rahmen nicht mächtig genug. Daß die Figuren nicht mehr an die alte Profilansicht gebunden sind oder sich schematisch nach vorn wenden, daß sie sich frei in komplizierten Wendungen bewegen,

ist das Ergebnis der seit jenen Anfängen erfolgten kunstgeschichtlichen Entwicklung; daß der Künstler mit besonderer Freude diesen Bewegungsproblemen nachgeht, ein Zeichen der Kunstschule, der er angehört.

In diesen Metopen sind keine unvollkommenen Ausschnitte mehr herausgegriffen, hier zieht nicht mehr eine einseitige Bewegung an uns vorüber, sondern zwei Figuren, deren Volumen in einem guten Verhältnis zu der ganzen Platte steht, bilden eine Gruppe, die die gegensätzlichen Bewegungen ausgleicht. Mit dieser Zweifigurengruppe war das geeignetste Motiv für den Metopenschmuck gewonnen. Dann aber sind die Metopen nicht mehr in Gegenstand und Proportion jede für sich gebildet, sondern in Zyklen zusammengefaßt, von denen einer eine Reihe von Heraklestaten, der andere Theseustaten darstellte. Mit der zyklischen Reihung von Zweifigurengruppen hatte die dekorative Aufgabe die ihr adäquaten Themata und Formen erreicht. Freilich waren die Metopen dieses Schatzhauses erst eine Etappe auf diesem Wege; das Ziel war erkannt, aber die Ausführung noch unvollkommen. Noch war der Bewegungs- und Kräfteausgleich innerhalb der einzelnen Platte nicht erreicht, noch beengte der Rahmen eine leidenschaftliche Bewegung, oder es entstand an einer Stelle eine Leere, und noch waren die Grundgedanken nicht folgerichtig durchgeführt. Es gab auch Platten ohne rechte Bewegung, Platten, die nur eine Figur enthielten, und endlich hat der Meister in einer merkwürdigen, altertümlichen Naivität ein einziges Abenteuer in einer Reihe von Metopen dargestellt. Herakles kämpft gegen Geryoneus, und die Rinder, die Herakles dem Riesen raubt, sind auf mehrere Platten verteilt (Abb. 23). Der Künstler hat nicht, wie jener ältere, in Delphi arbeitende Meister (Abb. 19a) die Figuren eines gemalten Frieses gewaltsam in ein einziges Bild zusammengepreßt, sondern die Vorlage zerschnitten und eine einheitliche Handlung auf die durch die Triglyphen räumlich getrennten Metopenfelder verteilt.

Hier klingt ein Motiv an, das modernem Empfinden nach vielleicht hätte weiter durchgeführt werden können, nämlich ein kompositioneller Zusammenhang der Metopenbilder. Man könnte sich eine auf diese Bestimmung hin komponierte Zentralmetope

vorstellen und von ihr nach den Seiten ausgehend eine symmetrische Entsprechung der Metopen. Die Darstellungen hätten dabei eine einzige Handlung bilden oder auch nur entsprechende Gruppen zu enthalten brauchen. Dazu hätte auch rein äußerlich eine Eigentümlichkeit der ältesten Tempel anregen können, bei denen die seitlichen Metopen aus technischen Gründen breiter als die mittleren waren. Aber die Entwicklung ist diesen Weg nicht gegangen, weil er dem Wesen des Metopen- und Triglyphenfrieses entgegengesetzt gewesen wäre. Die Griechen haben jene Ungleichmäßigkeit der Metopen bald aufgegeben und, da es technisch nicht anders möglich war, ihrer Regelmäßigkeit sogar die Gleichmäßigkeit der Säulenstellung geopfert. Welches auch der letzte technische Ursprung des Frieses gewesen sein mag, am entwickelten griechischen Tempel bildeten Triglyphen und Metopen ein ornamentales Band, das aus beiden wie eine Kette zweifarbiger, regelmäßig wechselnder Steine gebildet war. Dieser Funktion ordnete sich der Schmuck der Metopen unter. Eine symmetrische Komposition hätte den Triglyphenfries gesprengt. Wohl konnten gelegentlich dazu besonders geeignete Metopen in die Mitte oder an die Ecke gesetzt werden, aber systematisch durchgeführt worden ist dieser Gedanke niemals. Die Entwicklung erstrebte als Ziel die Reihung gleichartiger Glieder.

Aus der ungeheuren Fülle des mythologischen Stoffs blieb in den Serien von Zweifigurenszenen nur eine verhältnismäßig kleine Auswahl für den Metopenschmuck übrig. Er war noch weiter dadurch beschränkt, daß es sich in der Regel um bewegte Szenen handelte; Reihen ruhig stehender Figuren hätten eine Wiederholung der tektonischen Grundlinien bedeutet, während die Bedeutung des bildlichen Schmucks am griechischen Tempel gerade in der Belebung des tektonischen Gerüstes besteht. Diese Auslese ist eine aufs höchste zu bewundernde Anpassung an den dekorativen Zweck, die in diesem Maße nur darum möglich war, weil die griechische Kunst in ihrer Themawahl eine Freiheit besaß, die einer der tiefsten und bedeutungsvollsten Unterschiede von der Kunst des Mittelalters ist. Wie die Griechen keine Kirche im mittelalterlichen Sinne besaßen, so auch keine heilige Schrift und kein Dogma. Daher gab es auch keine durch kirchliche

Rücksichten bedingten Programme für den Bildschmuck ihrer Gotteshäuser. Er war weder durch eine dogmatische Idee noch durch eine symbolische Bedeutung zusammengehalten, sondern er gestaltete zu sichtbaren Bildern die Ereignisse der Sage, die das profane Epos längst zu klaren Vorstellungen geformt hatte. Gewiß wählte er gern Themata, die mit der Gottheit, der der Bau galt, zusammenhingen, oder er bevorzugte Sagen, die für die Stadt eine besondere Bedeutung hatten, aber er war nicht daran gebunden und konnte daneben, ja selbst ausschließlich andere Darstellungen enthalten. Der griechische Künstler stand dadurch, daß er seinen Stoff nicht einem religiösen Kanon, sondern profaner Poesie entnahm, seiner Aufgabe sowohl in der Auswahl wie in der Behandlung der Themata ganz anders gegenüber als der mittelalterliche Meister, ohne daß er darum jenem an Frömmigkeit nachzustehen brauchte. Nicht gefesselt von außerkünstlerischen Bindungen, konnte er rein seinem künstlerischen Empfinden folgen. Ohne diese Freiheit wäre die Anpassungsfähigkeit des dekorativen Reliefs bei den Griechen nicht möglich gewesen.

Als ein halbes Jahrhundert später die Griechen im heiligen Bezirke von Olympia dem Zeus einen Tempel bauten, schmückten sie nur die Metopen über der inneren vorderen und rückwärtigen Halle mit Reliefs. Hier war die Einheit des Zyklus erreicht. Je sechs der zwölf traditionellen Taten, die Herakles im Dienst des Eurystheus verrichtet, waren auf die beiden Reihen verteilt. Bei einer Reihe der Reliefs ließ das Thema eine bewegte Zweifigurengruppe zu, bei anderen mußte der Meister erst eine passende Situation schaffen. So stellt er das Abenteuer mit den stymphalischen Vögeln in der Weise dar, daß Herakles seiner schützenden Göttin die Beute bringt (Abb. 24). Neben die machtvoll bewegte Gestalt des Heros, der den Stall des Augias reinigt (Abb. 27), tritt die Göttin mit ratender Gebärde. Hier geht die Bewegung nach alter Tradition einem seitlichen, nicht sichtbaren Ziele zu. Wundervoll ausgeglichen dagegen sind die gewaltigen Bewegungen bei der Gruppe der Bändigung des Stieres (Abb. 25). Bei der Atlasszene (Abb. 26) mußte der Künstler von dem üblichen Typus abweichen; die gegebene Senkrechte des stehenden Atlas

forderte die Ergänzung durch zwei weitere ruhig stehende Figuren heraus. Ein moderner, der antiken Tradition unkundiger Künstler wäre hier leicht der Versuchung erlegen, den tragenden Atlas in Vorderansicht darzustellen und ihn gewissermaßen das Gebälk tragen zu lassen. Hier dagegen wird die Einheit der Handlung durch die erzählende Seitenansicht gewahrt. Ein anderer Geist erfüllt die Olympiaskulpturen als die Metopen des Athenerschatzhauses. Dort höfische Kultur und lächelnde Zierlichkeit; hier Urgewalt der Natur und dumpfe Schwere. In der Zwischenzeit war die Tragödie entstanden. Die griechische Kunst, der ewig heiteren Eleganz überdrüssig, sucht Genesung in der Schlichtheit und Natürlichkeit und greift im Überschwang des Gegensatzes in den Olympiaskulpturen darüber hinaus zum Trüben, Derben, ja Brutalen und Häßlichen. Im Expressionismus der Gegenwart haben wir eine ähnliche Stimmung erlebt, nur daß sich in jener antiken Epoche der Ausdruck mit Naturalismus der Formen paart, weil die vorhergegangene Kunst stilisierend gewesen war, während heute die umgekehrte Verbindung eingetreten ist.

Die Verschiedenheit der Taten, die in den mythologischen Zyklen zusammengefaßt waren, ließ eine völlige Vereinheitlichung der Form nicht zu. Sie ließ sich erst in einem anderen Thema verwirklichen, in der Reihung von parallelen Einzeltaten, wie den Kämpfen von Griechen mit Amazonen oder Lapithen und Kentauren. An dem Bau, der das letzte Stück Geschichte der Metope bildet, dem Parthenon, sind drei Mal solche Motive gewählt worden, Amazonenkämpfe und Gigantomachie an den Schmalseiten, eine Kentaurenschlacht an der Südseite. Eine ältere Gruppe von diesen letzten Reihen (Abb. 28 und 29) ist noch befangen und unharmonisch. Die Bewegungen sind eckig und nicht geschlossen im Rhythmus. Die Gruppen sind in sich noch nicht einheitlich, sie stoßen sich noch am Rahmen und erscheinen von ihm gehemmt. Wie durch ein Zauberwort lösen sich alle Dissonanzen in Harmonien auf in den stilistisch jüngsten Metopen (Abb. 30 und 31). Gleichzeitig mit der souveränen Beherrschung der natürlichen Form wird auch die dekorative Aufgabe in dem Sinne, der die ganze vorhergehende Entwicklung erfüllte, gelöst.

Jede Metope ist ein in sich vollkommen befriedigtes, keiner Ergänzung bedürfendes Werk. Wie die Bewegung jeder einzelnen Figur von einem einheitlichen Flusse getragen wird, der sie bis in die Fingerspitzen belebt, der die Gewandung mitreißt, so bilden die je zwei Figuren ein unlösbares Ganzes. Innerhalb des Rahmens schwingt gewaltige Bewegung in scheinbar vollkommener Freiheit. Jeder Rest einer Beengung durch den Rahmen ist geschwunden, und andererseits könnte der Rahmen, nach dem die Gruppe verlangt, keine andere Form haben als eben die durch die Architektur gegebene. In dieser Vollkommenheit der Klassizität ist dekorative Darstellung nur noch einmal in der Gechichte der Kunst geschaffen worden, in den Stanzen Raffaels. Auch am Parthenon spüren wir die Hand eines ganz Großen, der nur Phidias selbst sein kann. Das Klassische bedeutet hier die vollkommene Lösung aller Disharmonien; das sollte auch der nicht bestreiten, der die Disharmonie vorzieht.

Eine ähnliche Anpassung an die dekorative Aufgabe läßt sich im Kunstgewerbe verfolgen. Um dieselbe Zeit ferner, in der die Metope ihre letzte Form erhielt, entstand auch das Tafelbild, das gegenüber der epischen Darstellung des gemalten Frieses eine Figurengruppe zu dramatischer Geschlossenheit vereinigte. Freilich war die bildliche Komposition des selbständigen Tafelbildes eine andere als die dekorative der Metope, aber es spricht sich doch ein verwandtes Empfinden darin aus.

Die jüngsten Parthenonmetopen bilden eine Reihe von gleichmäßigen Gliedern, zwischen denen keine Beziehungen herrschen, sondern die sich dienend dem gleichmäßigen Wechsel des Triglyphenfrieses fügen. Aber die Vollkommenheit, die hier in der einzelnen Metope erreicht ist, umfaßt nicht den ganzen Bau. Die Gesamtheit der Metopen bildet nicht ein einheitliches Ganzes, sondern ist geschichtlich als Werk verschiedener Hände entstanden. Der nächste, folgerichtige und letzte Schritt wäre gewesen, daß die Metopen eines ganzen Tempels einheitlich mit gleichartigen Darstellungen, Amazonen- oder Kentaurenkämpfen geschmückt worden wären. Dieser Schritt ist nicht mehr getan worden, weil die Geschichte des dorischen Tempels, soweit sie Entwicklung bedeutet, mit dem Parthenon zu Ende war. Er war

schlechthin die Erreichung dessen, was der dorische Stil als Höchstes erstrebte. Mit der erfolgten Lösung war das Interesse erloschen. Wohl hat man noch weiter dorische Tempel gebaut, wohl wurden sie auch gelegentlich noch mit Reliefmetopen geschmückt, aber es waren Wiederholungen, Epigonenleistungen ohne neue Probleme. Die Entwicklung der Architektur ist nicht mehr daran beteiligt. Daher endet auch die Geschichte des Metopenreliefs mit dem Parthenon, und nur das ist aus der Folgezeit noch von Bedeutung, daß sie, nachdem sie sich aus einem erzählenden zu einem dekorativen Gebilde entwickelt hatte, alsbald durch ornamentalen Schmuck ersetzt werden konnte.

III. Fries.

Im delphischen Heiligtum, das in archaischer Zeit der einzige gemeingriechische Kultur-Mittelpunkt war, standen neben den strengen dorischen Kalksteintempelchen, die als Behälter kostbarer Votivgaben dienten, auch die luxuriösen marmornen Schatzhäuser, die von Gemeinden des kleinasiatischen Kulturgebiets geweiht waren, dessen Stil wir unter dem Namen des ionischen nach antikem Muster zu bezeichnen pflegen, obwohl es nicht nur Ionier waren, die daran teilnahmen. Ein glückliches Geschick hatte der sich entwickelnden, griechischen Kultur und Kunst in den ernsteren, pflichtgetreuen, kriegstüchtigen Bewohnern des Festlandes und den freudigeren, beweglichen, phantasiebegabten Kleinasiaten zwei Träger gegeben, deren Schaffen sich gegenseitig ergänzte und befruchtete. Erst die Vereinigung der beiden Ströme ergab die klassische Kunst. Nicht umsonst waren die reichen Handelsstädte Kleinasiens Nachbarn und Vermittler der orientalischen Kultur. Üppiger, prunkvoller, mit schwellenden Gliedern baut sich ein solches Schatzhaus (Abb. 32) auf gegenüber den männlich strengen Formen eines dorischen Baues. Die Griechen nannten diesen Stil den weiblichen. An diesem frühen Bau bewegen sich die schon vollen Formen noch mit jugendlicher Unausgeglichenheit. Schwere Blattwellen drängen sich quellend vor, die der gereifte Stil später zugunsten der einheitlichen Bewegung maßvoll zurückhält.

Ein Figurenfries läuft rings um den Bau als oberer Abschluß der Wand, die vorne in eine Stützenstellung mit figürlichen Trägerinnen, die nichts von ihrer Aufgabe zu fühlen scheinen, aufgelöst ist. Ein Schmuckband am oberen Rande einer Quaderwand — das ist die ursprüngliche Stelle des Frieses, der erst später in das reguläre Gebälk des ionischen Stils übernommen wurde. Er verdankt seine Entstehung wohl der Anregung der langausgedehnten, erzählenden Relieffriese der assyrischen Kunst, wurde aber infolge der tektonischen Auffassung der Quaderwand von ihr fort als begleitender Streifen nach oben gewiesen. Seine Aufgabe ist wie dort und wie bei der Metope die erzählende Darstellung.

Die Aufgabe war hier formal der Metope entgegengesetzt. Dort Einzelbilder, hier ein einheitliches Band, das den ganzen Bau umgab, dort Felder, die zu eng für die in der Wandmalerei geschaffenen Bildtypen waren, hier eine Fläche, die an Länge die gemalten Wandfriese bei weitem übertraf. Auch hier mußten die ersten Meister erst versuchen, sich der neuen Form anzupassen, und sie taten es in einer ganz entsprechenden Weise. Sie suchten sich einzelne, gut passende Themata aus; wenn sie keine fanden, setzten sie Bilder aneinander, wie die Metopenmeister Ausschnitte gegeben hatten, und zerdehnten Darstellungen, wie jene sie zusammengedrängt hatten. So sind an der Front des delphischen Schatzhauses (Abb. 34a und b) die Darstellungen einer Götterversammlung und einer homerischen Kampfszene vereinigt, eine Langseite wird von einer Gigantomachie (Abb. 35) eingenommen, andere epische Erzählungen (Abb. 36) füllen breit gedehnt die beiden anderen Seiten. Das Relief ist kraftvoll erhoben und paßt sich damit der saftigen Schwellung der Blattstäbe, von denen es oben und unten begleitet wird, an (Abb. 33). Leider können Abbildungen gerade von Friesen schwer eine Vorstellung vermitteln; wenn schon jedes Stück architektonischer Plastik, aus dem Zusammenhange gerissen, einen Hauptteil seines Wesens aufgibt, so wird dieser Mangel um so schwerer fühlbar, wenn von den langen Bildstreifen eines Frieses nur Ausschnitte als Proben gegeben werden können.

Der Kampf des Achilleus und Memnon um die Leiche des Antilochos (Abb. 34b) ist eine streng symmetrische, geschlossene Komposition, die wohl ohne Veränderung des Aufbaues aus der Malerei in die Reliefplastik übersetzt worden ist. Sie wäre gut geeignet gewesen, als einzige Darstellung die Schmalseite eines Tempelchens zu schmücken; hier aber ist sie ohne organischen Zusammenhang mit der ganz anders gearteten Götterversammlung verkoppelt. Es ist schwer, sich in diese Addition zweier Bilder hineinzufinden, die eben nur als Verlegenheitslösung aus dem Anfang einer Entwicklung zu begreifen ist. Ungestört bleibt die Freude an den einzelnen Bildern; es ist archaische ionische Kunst auf ihrem Höhepunkte, vornehm, vollblütig und heiter, ebenso fern von den noch ungefügen

Anfängen der Plastik wie von der gezierten Gespreiztheit der Spätzeit.

Wie ein festliches Turnierbild erscheint die Schlacht von Göttern und kriegerisch gerüsteten Giganten auf der einen Langseite (Abb. 35); es ist nicht das Ringen der Götter des Olymps mit Urgewalten der Erde in der Form, wie es in höchster Leidenschaft die spätere Antike dargestellt hat, sondern der ritterliche Kampf des homerischen Epos. Dieses Thema, das sich elastisch variieren ließ, weil es nicht durch eine festgesetzte Zahl von Göttern und Giganten gebunden wurde, war wie geschaffen für die lange Fläche eines Frieses; ein kühnerer Meister hätte wohl gewagt, es um alle Seiten des Baues herumzuführen. Während in der Gigantomachie eine starke Bewegung dicht gedrängter Gestalten in gleichmäßigem Hin und Her das Bild erfüllt, war auf einer anderen Seite ein Zug von Wagen und Reitern dargestellt, in einer Richtung bewegt, ohne starke Affekte und ohne die Gestaltenfülle des Schlachtbildes, und auch auf einer zweiten Seite sehen wir einen Ausschnitt aus einer mythologischen Handlung — Athena, von ihrem von Flügelrossen gezogenen Wagen absteigend (Abb. 36) — in dieser anderen Auffassung wiedergegeben. Ein anderer Meister war hier tätig, der seinen Figuren nicht die gleichen plastischen Abrundungen gab, obwohl er an dieselbe Reliefffläche gebunden war; er bildete sie in ganz flachem Relief und ging dann von den Konturen senkrecht in die Tiefe. Die Umrisse behalten dadurch die lineare Wirkung der gezeichneten Vorlage, aber die Figuren sehen aus, als wenn sie unter einer Glasplatte flachgedrückt wären. Das ist bei griechischen Reliefs häufig das Zeichen einer geringeren Schulung der ausführenden Hand.

Ein einheitlicher Fries, und doch, welche bunte Zusammengesetztheit! Jede Seite nach einem anderen Prinzip komponiert, soweit man die schematische Übertragung und Zusammensetzung vorhandener Motive zu einem neuen Zweck überhaupt als Komposition bezeichnen kann. Es ist ein Anfang, der durch sein Mißlingen die zu lösende Aufgabe zeigt. Auch beim Friese galt es, die Einheit des Ganzen und die dekorative Form noch zu finden. Zwei Möglichkeiten boten sich, entweder eine gleich-

mäßige Handlung ohne bestimmte Richtung und Responsion, die sich im Wesen dem Ornament nähert, oder eine bildmäßig symmetrische Komposition der einzelnen Seite.

Für diesen zweiten Fall kamen natürlich nur Schmalseiten in Betracht. Das ausgedehnte Band einer Langseite mit einer bildmäßigen Darstellung zu schmücken, wäre angesichts des unmöglichen Verhältnisses zwischen Höhe und Breite widersinnig gewesen, und ist auch einem griechischen Künstler ebensowenig wie eine Responsion bei den Metopen einer Langseite je in den Sinn gekommen. Dagegen ist drei Generationen später der Fries auf der Front des zierlichen Marmortempelchens der Athena Nike vor den Propyläen der athenischen Akropolis (Abb. 38) mit einer Götterversammlung geschmückt, die symmetrisch gestaltet ist. Auf den drei anderen Seiten sind ineinander greifende Einzelkämpfe (Abb. 37b) im Sinne einer gleichmäßigen Bewegung dargestellt. Die Vorderseite bildet infolgedessen ein Sonderbild, das die Einheit des fortlaufenden Bandes unterbricht.

Ein einziges Mal hat ein ganz großer Meister die symmetrische Gestaltung der Vorderseite zu einer einheitlichen, den ganzen Bau umfassenden Handlung ausgestaltet, Phidias auf dem Cellafriese des Parthenon. Entgegen dem ursprünglichen Plane ersetzte er den Metopen- und Triglyphenfries am oberen Rande der Cellawand nach ionischem Muster durch einen Figurenfries. An der Westseite ist er noch heute an Ort und Stelle vorhanden (Abbildung 39), während der größte Teil des Übrigen durch Lord Elgin nach London gebracht wurde. Als Thema wählte Phidias den Festzug, mit dem am Tage der Panathenäen das attische Volk seiner Burggöttin den von Frauen und Mädchen gewebten Peplos überbrachte. Er wurde zu einer Offenbarung der ganzen Herrlichkeit des perikleischen Athens. An der Ostseite, über dem Eingang zu der Cella, in der das Goldelfenbeinbild der Göttin stand, erwarten zu beiden Seiten einer Mittelgruppe, in der der Peplos überreicht wird, sitzend zwölf Götter den Festzug (Abb. 40 und 41). Von beiden Seiten naht er heran. Voran schreiten attische Jungfrauen (Abb. 42). Jünglinge folgen, die die Opfertiere heranbringen (Abb. 43). Andere Gaben werden herangetragen (Abb. 44). Musik ertönt. Würdige Männer schreiten

heran. Krieger zu Wagen folgen in langer Reihe (Abb. 45). Dann aber kommt die schönste Augenweide, der Stolz und die Hoffnung des Landes, die ritterliche Jugend zu Pferde (Abb. 46), deren Kunst aus Roß und Reiter eine Einheit geformt hat. Der Reiterzug des Nordfrieses setzt sich auch im Westen fort, um dort allmählich in den Gruppen erst aufsitzender oder noch sich vorbereitender Reiter zu verebben (Abb. 47). An der Ecke stößt der Reiterzug des Nordfrieses an ihn an.

Der Erfindungsreichtum, mit dem hier ein Fries von hundertundsechzig Metern Länge mit Hunderten von Figuren gebildet ist, hat seinesgleichen in der gesamten Weltkunst nicht. Mit verschwenderischem Reichtum, mit unbegreiflicher Fülle an wechselnden Motiven, mit einem unfehlbaren Gefühl, mit einer freudigen Mühelosigkeit, die nicht künstlerischer Reflexion entspringt, ist dieser Hymnus auf die Größe Athens geschaffen worden. Herbe jungfräuliche Anmut, vornehme Männlichkeit, adelige Jugendkraft haben nie einen ähnlich vollkommenen Ausdruck gefunden.

Der Fries saß hoch oben an der Cellawand, wo die Decke der Säulenhalle, die den Tempel rings umgab, das unmittelbare Sonnenlicht von ihm fernhielt. Man hat wohl gemeint, daß die besondere Formung des Reliefs sich diesen Lichtverhältnissen anpasse, die durch die Ausschaltung ganz heller Lichter und ganz tiefer Schatten zugleich eine größere Freiheit für das Hintereinander der Figuren, die Vervielfachung der Figurenschichten ermöglichten. Aber mag hieran etwas Wahres sein, so kamen doch die Meister von dem Grundempfinden für das Relief als dekorativer Plastik im Freien nicht los, und wir können die Platten des Frieses kühnlich in das strahlende attische Sonnenlicht stellen, um sie von neuem Leben erfüllt zu sehen, ein Genuß, der den Alten seit der Vollendung des Frieses versagt war. Aber wie war es überhaupt um den Genuß dieses Frieses bestellt? Er war in riesiger Höhe angebracht und konnte überhaupt nur in steiler Unteransicht betrachtet werden. Trotz der farbigen Bemalung konnte der Beschauer, der unten an ihm entlang schritt, nur gerade die Hauptmotive erkennen und alles Detail, was uns entzückt, wie der Stil der Ausführung, war dem Auge unerreichbar.

Dieses Werk, das, als es in Europa bekannt wurde, für die größten Geister eine revolutionierende Offenbarung wurde, war dem antiken Menschen fast entzogen, und so konnte es kommen, daß es in der Antike fast gar keine Wirkung ausgeübt hat. Wohl haben die Meister, die den Entwurf des Phidias ausführten, die Schulung, die ihnen diese Arbeit gab, auch bei anderen Aufgaben verwertet, und sie war daher nicht verloren, aber das Werk als solches war durch seine Anbringung der Fruchtbarkeit der Anregung beraubt und ist nie benutzt oder kopiert worden. Was Phidias dazu trieb, war die alte Frömmigkeit, die das Werk nicht nur für die Wirkung bei den Menschen, sondern zur Ehre und Freude der Gottheit schuf. Diese Verschwendung von Schaffenskraft ist eine der köstlichsten und eindrucksvollsten Züge jener Epoche.

Aber nicht nur der ausgeführte Fries, sondern auch die Idee der ganzen Komposition blieb ohne Nachfolge, und dies hatte einen tiefen Grund. Der Fries paßte sich in seiner Bevorzugung der Ost- und Nordseite der Situation des Tempels auf der Akropolis an; der Prozessionszug eröffnete zuerst den Blick auf die Westfront des Tempels und führte dann an der Nordseite entlang zu dem östlichen Eingange. Er übernimmt ferner die Bewegung und Richtung der Prozession, indem die Züge der Langseiten nach der Ostfront streben, in deren Mitte ihr Ziel liegt. Diese ausgesprochene Richtung widerstrebt ebenso wie die Anpassung an das Gelände dem Wesen des griechischen Tempels, der aus einem Richtungsbau mit Front, Langseiten und Rückseite durch die Peristasis und die Angleichung der Rückfassade der Cella an die Vorderseite zu einem Längsbau geworden war, der bewegungslos inmitten des Heiligtums lag. Gerade die Aufhebung des Unterschiedes von Front und Rückseite und die Auflösung der einseitigen Bewegung ist das Ziel des klassischen Tempelbaues. Diesem Grundgedanken des Tempels tat Phidias durch die Komposition seines Frieses Gewalt an, die einige Jahrhunderte früher oder später am Platze gewesen wäre, als der Tempel noch und wieder eine bestimmte Richtung besaß. Daher ist der Gedanke nicht ein einziges Mal in der klassischen Periode aufgenommen worden. Der Parthenonfries ist, was seinen

Wert in unseren Augen nicht verringert, kein Glied in der Kette einer Tradition, sondern eine einmalige, höchst persönliche Leistung.

Aber dekorative Kunst verlangt Anpassung. Ihr wird eine andere Form der Friesdarstellung gerecht, der zu Liebe, wie bei der Metope, auch die Wahl des Themas auf wenige Möglichkeiten beschränkt werden mußte. Um dieselbe Zeit, in der der Parthenonfries entstand, ließ sich ein lykischer Dynast von ionischen Künstlern einen Grabbau errichten, in dem sich asiatische Motive mit griechischen Formen mischten. Daß das Grabtempelchen des nach seinem Figurenschmuck benannten Nereidenmonuments auf einen hohen Unterbau gesetzt wurde, war eine Anregung der mesopotamischen Kultbauten; assyrische Reliefs scheinen einige der erzählenden Friese beeinflußt zu haben. Aber der größte und schönste Fries, der wohl am oberen oder unteren Rande des Sockelbaues als ein gesondertes Band gesessen hat, ist rein griechisch. Kampfszenen, deren Richtung und Bewegung sich jedesmal innerhalb der einzelnen Gruppe ausglichen, erfüllten gleichmäßig alle vier Seiten (Abb. 48 und 49). Daß jede Platte für sich komponiert und gearbeitet war, ist unerheblich, da sie zugleich auf den Anschluß der weiteren Platten berechnet war. So gleichmäßig ist die dekorative Wirkung, daß wir die Platten beliebig anordnen können, um immer den gleichen Eindruck der Geschlossenheit zu erhalten. Einheit des Themas und Einheit innerer Bewegung sind darin verbunden.

Als um die Mitte des vierten Jahrhunderts vier große Meister sich zum Schmuck des Grabmals des Mausolos vereinigten, wählten auch sie für zwei der Friese die aus dekorativen Gründen kanonisch gewordenen Kampfthemata. Von den Platten des Amazonenfrieses, der vermutlich den Sockel schmückte, ist ein großer Teil vorhanden (Abb. 50 u. 51). Es ist zu bewundern, wie die Meister ihre ganz verschiedenen Individualitäten der gemeinsamen Aufgabe unterordneten. Die Komposition beruht auch hier auf dem Gedanken einer unendlichen Reihung; die Bewegung wird durch Schrägstellungen erzeugt, die sich durchkreuzen und einander entgegenstreben, wobei der Ausgleich ohne Pedanterie bald innerhalb von wenigen, bald einer größeren Zahl

von Figuren erzeugt wird. Senkrechte Gestalten, die den ornamentalen Fluß der Bewegung hemmen könnten, sind vermieden. Dieses Gesetz führt aber nicht zu einem müden Schematismus, sondern die Figuren bewegen sich ungehemmt. Der Dienst am Ganzen wird auch hier mit scheinbarer Freiheit ausgeübt. Daß der ganze Fries leichter geworden ist, nicht mit gedrängten Figuren belastet, sondern voller Licht und Luft zwischen den schlanken Körpern, ist ein Ausdruck der inzwischen erfolgten Stilentwicklung.

Es hat sich beim ionischen Fries die gleiche Entwicklung vollzogen, wie bei der Metope. Ausgangspunkt war die bildmäßige Erzählung, Ziel die Schaffung einer dekorativen Form. Sie führte bei beiden zu der gleichen Auswahl von Gegenständen, die eine Richtung ermöglichten, nur daß bei der einen die Reihe aus getrennten, bei der anderen aus ineinander greifenden Teilen bestand. Ins Ornamentale übersetzt, kann man die eine mit einer Reihe von Rosetten, die andere mit einer Ranke vergleichen. So ist man denn auch später, als beide Formen ihre letzte Lösung erreicht hatten, über das Dekorative hinaus zu dem entsprechenden Ornament übergegangen und hat die Metopen mit Rosetten, Schalen oder ähnlichen zentralen Gebilden und den ionischen Fries mit den runden Wellenbewegungen einer Ranke geschmückt.

Wo noch figürlicher Schmuck gewählt wurde, folgte er meist dem alten Schema, war aber nie mehr von künstlerischer Bedeutung, da der Hellenismus nicht mehr das Gefühl der alten Zeit für das Werk an sich besaß und die Ausführung der nur noch auf Fernwirkung berechneten Friese schlechten Handwerkerhänden überließ. Als in dieser Zeit Tempel entstanden, die mit dem heiligen Bezirk als eine Einheit geschaffen wurden, bei denen wieder die Eingangsseite zur beherrschenden Front wurde und die Bewegung des Baues in der Mitte der Front gipfelte, da wäre der große Kompositionsgedanke des Parthenonfrieses am Platze gewesen. Aber die Aufgabe wurde nicht mehr erfaßt, weil die lebendige Entwicklung des Frieses längst zu Ende war.

IV. Giebel.

Die schwerste Aufgabe wurde dem erzählenden Relief im Giebel des griechischen Tempels gestellt. Das zu schmückende Feld (Abb. 17) hatte keine rechteckige Form, sondern die Gestalt eines ganz flachen gleichschenkeligen Dreieckes mit ungeheuer spitzen Winkeln an den Ecken. Dazu kam eine weitere Schwierigkeit; die zu dekorierende Fläche war auf allen Seiten von weit vorspringenden Platten umschlossen, die über die Wirkung eines Rahmens hinausgingen und eigentlich einen Hohlraum bildeten, dessen Rückseite durch die Giebelwand verschlossen war. Diese in der sonstigen Geschichte des Giebelhauses sonst nicht wiederkehrende Form war entstanden aus der Flachheit des Giebeldaches in Verbindung mit der Herumführung des horizontalen Geisons von den Langseiten, wo es konstruktiv allein am Platze war, auf die Schmalseiten, wo es dem ästhetischen Zweck der Angleichung der vier Frontseiten aneinander diente.

Es wäre leicht gewesen, ein schönes archaisches Ornament auf der Giebelwand sich ausbreiten zu lassen. Aber der Grieche dachte daran ebensowenig wie an die Möglichkeit, Typen der freien Rundplastik in dem Giebelraume unterzubringen, weil er eben erzählen wollte und dies nur in der Form des Reliefs tun konnte. Der Kampf gebar auch hier neue Formen, und wie der gegebene Raum über die sonstigen Bedingungen des Reliefs hinausging, so ging auch das Relief über sich selbst hinaus.

Gleich die ältesten Versuche führen uns einen Wettkampf des Ringens um eine Lösung vor Augen. Ein Meister auf der Athener Akropolis suchte unter seinen malerischen Vorlagen nach einer, die sich ohne zu heftigen Zwang der Giebelfläche anpassen ließ (Abb. 52). Herakles kämpft mit der Hydra. Der riesenhafte Held steht nahe der Mitte, die ganze rechte Hälfte wird durch das vielköpfige Ungetüm ausgefüllt, dessen Schlangenleiber sich bis in die letzte Spitze des Giebels hineinringeln. Der getreue Gefährte Jolaos, der links mit seinem Gespann hält, muß schon mit einer kleineren Gestalt vorlieb nehmen. Die Pferdchen schnobern mit den gesenkten Köpfen an der riesenhaften, von Hera gesandten Krabbe, die, statt auftragsgemäß den Herakles in

die Beine zu kneifen, die linke Giebelecke ausfüllen muß. Ein Vasenbild hat uns in diesem Falle eine Vorstellung des zu Grunde liegenden Gemäldes erhalten. Der Reliefmeister läßt die Figuren in der Giebelmitte wachsen, nach den Enden zu muß er sie zusammenpressen; es kommt zu formalen und inhaltlichen Ungereimtheiten. Aber noch mehr; der Meister hat gar keine Rücksicht auf die Rahmen genommen, sondern das Relief ganz flach gebildet. Trotz der grellen Bemalung muß es fast unwirksam gewesen sein, weil mindestens ein Teil immer in tiefstem Schatten lag.

Der Giebelraum drängt zu noch stärkerer Erhebung des Reliefs. Auf dem Giebel eines archaischen Baues auf der Akropolis ist der Held Herakles dargestellt, wie er nach Vollendung seiner Erdenmühen in die Seligkeit aufgenommen wird (Abb. 53). Feierlich thront Zeus auf reich gearbeitetem Sessel, neben ihm sitzt, klein und flacher gebildet, seine Gattin Hera. Von rechts naht Herakles, von Göttern geführt und gefolgt. Die Malerei hatte diesen Zug oft genug dargestellt. Dem Reliefbildner blieb nichts anderes übrig, als mit der Neigung des Giebels die Figuren zu verkleinern. Da die Vorderfläche des Reliefs innegehalten werden mußte, lösten sich aber immer mehr die Figuren von der Grundfläche los und konnten nur noch durch Verbindungsstege mit ihnen zusammengehalten werden. So führt die Erhöhung des Reliefs zu voller rundplastischer Gestaltung der Figuren. Die Verkleinerung der Gestalten bedeutete einen unlösbaren Konflikt mit dem griechischen Empfinden, das zwar die Gottheit als körperlich größer empfand und darstellte als den Menschen, aber Rangunterschiede zwischen Göttern und Menschen untereinander nicht durch verschiedene Größe bezeichnete.

Mit naiver Kinderfreude hat die erwachende griechische Kunst mitunter alle Regeln und Gesetze, die ihr Empfinden ihnen auferlegte, durchbrochen. Ein solcher Fall liegt auf einer Giebeldarstellung eines kleinen Baues der Akropolis vor (Abb. 54). Da steht ein Quaderbau mit Ziegeldach; daran stößt die Mauer eines heiligen Bezirkes, über den die Zweige eines Ölbaumes der Athena blicken. Kleine Figürchen bewegen sich vor und neben

diesen Anlagen. Das ist kein Relief mehr, sondern eine wie von Kinderhand aus einer Spielzeugschachtel aufgebaute Szene, etwa den Weihnachtskrippen der neueren Kultur entsprechend; eine entzückende Kuriosität, aber kein Glied einer Entwicklung. Niemals wieder begegnen wir einer Landschaftsszenerie im griechischen Giebelrelief, und niemals wieder wird die Reliefwirkung, auch bei vollkommenster plastischer Rundung der Gestalten, aufgegeben.

Das delphische Schatzhaus, dessen Friese wir betrachtet hatten (Abb. 32), war auch mit einer Giebeldarstellung geschmückt (Abb. 55). Die Mitte enthielt den Streit von Apoll und Herakles um den Dreifuß, an den Seiten waren Gespanne und Kampfszenen dargestellt. Auch hier also noch eine Addition zusammenhangloser Szenen. Besonders seltsam ist es, wie sich der Künstler mit der Höhe des Reliefs abgefunden hat. Er wagte die großen Mittelfiguren noch nicht in voller Rundung darzustellen und zugleich völlig vom Grunde zu lösen; um zu vermitteln, ließ er in der unteren Hälfte zwischen dem eigentlichen Reliefgrunde und den Figuren ein Zwischenstück stehen.

Das Tasten und Experimentieren ist bei dem schwierigen Giebelproblem noch mannigfaltiger als bei Fries und Metope. Jeder Giebel war eine neue Auseinandersetzung damit. Keiner dieser frühen Versuche ist vollkommen gelungen, aber es steckt viel Kraft und Freude, vor allem aber Leben in ihnen. Es ist nicht ein pedantisch langsames Vorwärtsschreiten vom flachen Relief zur Rundung, von dem Hineinzwängen fertiger Motive, die dabei zerbrechen, bis zum Anpassen von Inhalt und Bewegung an die gegebene Form, sondern ein Wetteifer von Ideen, die in die Tat umgesetzt werden. Schon in jenen mißlungenen Versuchen stecken die Ansätze zu der Lösung, die noch im sechsten Jahrhundert gefunden wurde. Das Band, das die voll gerundete Relieffigur noch mit dem mütterlichen Grunde verband, wurde durchschnitten, und die Gestalten traten frei bewegt vor den Grund innerhalb des mächtigen Rahmens. Aus einem Giebel in Eretria ist uns die Gruppe des Theseus, der die Amazone raubt, erhalten (Abb. 56). Der Held war dargestellt, wie er im Begriff ist, mit seiner schönen Last auf den Wagen zu steigen. Die

blühende, lächelnde Schönheit des reifen archaischen Stils vereinigt sich hier mit dem Glanz des Marmors zu einer der edelsten Schöpfungen der griechischen Plastik. Denn Plastik ist es jetzt geworden, aber doch nicht ein Stück Freiplastik, sondern ein nur im Zusammenhange der ganzen Handlung und im Rahmen des Giebels zu verstehendes Gebilde, als eine Erhöhung des Reliefs über sich selbst.

In den Marmorgestalten der Ägineten in der Münchner Glyptothek ist uns, wenigstens den Grundformen nach, ein solcher Zusammenhang erhalten. In der Mitte in Vorderansicht (Abb. 59. Westgiebel) die Göttin Athena, bei der nur die Stellung der Füße noch die Herkunft aus dem erzählenden Relief verrät. Zu ihren beiden Seiten tobt der Kampf bis in die Giebelecken hinein; durch das Kunstmittel der Verwendung kniender, sich niederbeugender, zusammenbrechender und liegender Gestalten, ist der ganze Raum gefüllt, ohne den Proportionen der Figuren Zwang anzutun; nur die Göttin erhebt sich in höherem Wuchse. Schon auf einem alten Giebel in Kerkyra hatten Kampfgruppen die Ecken gefüllt; ein Gigant brach dort nahe der Ecke unter dem Blitzstrahl des Zeus zusammen, und im Winkel der anderen Ecke hatte ein toter Gigant gelegen. Dieses Motiv hat jetzt siegreich den ganzen Giebel erobert. In der Reliefform und in der Komposition ist dadurch eine wirkliche Lösung erreicht; störend ist nur noch der allzu große Schematismus der Symmetrie, der vielleicht durch die Rekonstruktion verstärkt worden ist. Die nervigen, gestählten Gestalten, die noch von dem archaischen Lächeln belebt werden (Abb. 57 u. 58. Ostgiebel), bewegen sich in vollen, rundplastischen Formen. Aber das Wesen der ganzen Darstellung, die erzählte Handlung, ist durch die Loslösung der Figuren vom Grunde nicht berührt worden. Auch in dieser Zeit und bei diesem Werke hat der Grieche noch den tiefen Unterschied gegenüber der Rundplastik empfunden. Eine erzählende freiplastische Gruppe, deren Figuren zu einheitlicher Handlung verbunden von der Seite gesehen wurden, wäre in der damaligen Plastik ein Ding der Unmöglichkeit gewesen. Die plastischen Gruppen jener Zeit bestanden in nebeneinanderstehenden, auf Vorderansicht berechneten Figuren, die nur durch untergeord-

nete Bewegungen und Neigungen, wenn überhaupt, miteinander verbunden waren. Hier im Giebel aber haben wir reine Handlung und eine Komposition im Sinne der archaischen Malerei. Eigentlich sind auch diese Giebelgruppen noch immer Relief, das sich zur vollen Rundung erhoben hat, und es ist mehr eine Frage der Technik als der Ästhetik, ob die Figuren noch durch Zwischenstücke oder Dübel mit dem Reliefgrunde vereint oder völlig rund ausgearbeitet sind. Es ist daher nicht richtig, wenn man gelegentlich es so ausgedrückt hat, als ob die bewegte plastische Gruppe sich gewissermaßen nach einem Rahmen sehnte und sich in das Giebeldreieck flüchtete, sondern die bewegte Gruppe ist als solche in der archaischen Plastik überhaupt nicht vorstellbar und konnte nur als Tochter des Reliefs im Giebelrahmen entstehen. Wenn heute in Museen Giebelgestalten ohne Rahmen in dem gleichen Raume wie Figuren der Freiplastik stehen, so wird dadurch das Bild der griechischen Plastik verfälscht. Später, nachdem die Giebelplastik entstanden war, konnte sie auch auf die Bildung freiplastischer Gruppen einwirken, aber es hat langer Zeit bedurft, ehe die Freiplastik zu rein erzählenden Gruppen gelangte, in denen die repraesentative Vorderansicht der Freiplastik überwunden war.

Da kleine Bildchen keine Vorstellung von Giebelkompositionen zu geben vermögen, seien noch einige Proben der Giebelplastik in Ausschnitten vorgeführt. Fast ein halbes Jahrhundert nach den Ägineten, gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts, entstanden die Giebel des Zeustempels von Olympia. In dem altertümlicheren Westgiebel kämpfen Kentauren und Lapithen miteinander (Abb. 60); alle Wildheit von Urgewalten scheint hier ungebunden zu toben, es ist nicht der ritterliche Streit der Äginagiebel, sondern ein wildes Ringen aus Gier und Haß. Und doch durchschneidet das Toben nicht den Rahmen oder bricht daran seine Kraft, sondern in scheinbarer Freiheit entwickelt sich der Kampf innerhalb des Rahmens, und auch in sich sind die Kräfte durch den Ausgleich beider Hälften gebändigt. Mit Gestus und Blick von unvergleichlicher Hoheit tritt die göttliche Gestalt des Apollon in der Mitte gebietend zwischen die Kämpfenden. In bewußtem Gegensatz zu der Leidenschaft des Westgiebels

stellt der Ostgiebel (Abb. 61) die brütende Ruhe vor einem unseligen Ereignis, der Wettfahrt zwischen Pelops und Oinomaos, in der dieser den Tod findet, dar. Die in Vorderansicht erscheinende Mittelfigur des Zeus hat noch je zwei weitere ruhig stehende Figuren zu sich gezogen. Aber die übrigen Gestalten, die Gespanne und Wagen, kniende, hockende, sitzende und zuschauend liegende Figuren, und die leisen Bewegungen der stehenden Gestalten sorgen dafür, daß auch hier der Grundzug einer zwischen den Figuren sich vollziehenden Handlung, die wir als Zuschauer betrachten, gewahrt wird. Die Umrisse der Gespanne und der um sie beschäftigten Gestalten bringen auch genügend lineare Bewegung in das Bild. Vor allem waltet in ihm eine ungeheure geistige Spannung, das Gefühl eines letzten Innehaltens vor dem Ausbruch elementarer Kräfte.

Von den herrlichen Gestalten, mit denen ein Schüler des Phidias die Giebel des Parthenon schmückte, ist uns nur ein Teil der Seitenfiguren erhalten. In jeder Giebelmitte war eine gewaltige Handlung dargestellt, im Osten die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus, im Westen der Streit von Athena und Poseidon um das attische Land. Wundervoll wogte die Bewegung von der Mitte seitwärts zu den erregt schreitenden, zu den sitzend zuschauenden (Abb. 62), ausklingend in den ruhig gelagerten (Abb. 63) Gestalten. Was wir noch genießen können, ist die unbeschreibliche Vollendung der einzelnen Gestalten, in denen die Wiedergabe der Natur die tiefsten Empfindungen der damaligen Kultur Athens ausdrückt; was wir nur noch zu ahnen vermögen, ist das Wunder, mit dem die Gesamtheit dieser Gestalten in scheinbar vollkommener Freiheit den Dienst der dekorativen Aufgabe erfüllte.

Was nach diesen Werken an Giebelskulpturen geschaffen worden ist, hat keine neuen Wandlungen mehr bringen können. Nach dem vierten Jahrhundert ist auch dieser Bildschmuck des Tempels zugunsten ornamentaler Lösungen zurückgetreten. Wenn wir auf die Entwicklung des Giebels zurückblicken, so sehen wir, daß auch hier der Weg von rein erzählenden Anfängen zur Lösung einer dekorativen Aufgabe führt. In allen Wandlungen bleibt sich, wie bei der Metope und dem Fries, das Wesen der

Darstellung als bewegter Kraft gleich, die ursprünglich mit dem Inhalt der erzählenden Darstellung verbunden ist und mehr und mehr zu einem formalen Ausdruck wird, ohne daß die Tiefe und Innigkeit der Empfindung darunter leidet. Unbewegt stehende oder ruhende Gestalten als regelmäßiger Schmuck der Giebel, Metopen und Friese — wie etwa auf altchristlichen Mosaiken Christus thronend zwischen den Aposteln — wären mit dem Zustande der Spannung, die jedes griechische Relief belebt, unvereinbar. Diese Teile dienen nicht den Funktionen der tragenden oder lastenden tektonischen Bauteile; ihre Flächen sind im Gegenteil von dem Kampfe lebendiger, aber durch den Ausgleich innerhalb der gegebenen Grenzen gebändigter Kräfte erfüllt.

V. Dreifigurenreliefs.

Im Heiligtum der Demeter zu Eleusis stand eine Reliefstele (Abb. 66), deren Darstellung uns in seltener Vollkommenheit erhalten ist. Außer Kleinigkeiten ist es nur die Farbe, die wir auch hier vermissen. Drei Gestalten, etwas überlebensgroß, sind zu einer schlichten Handlung von ergreifender Bedeutung vereinigt. In der Mitte steht, nach links gewandt, ein Knabe, an der Grenze des Jünglingsalters, noch etwas eckig und unausgeglichen in Bewegung und Formen, in jenem Übergang zur Reife, den die entsprechende Phase der Kunstentwicklung als Ausdruck ihrer selbst mit besonderem Reiz erfüllte. Die Haltung des Knaben atmet Beklommenheit; man glaubt den Schauer der Ehrfurcht zu empfinden, der ihn überläuft. Die Rechte empfängt aus der Hand einer sich milde zu ihm neigenden Göttin eine Gabe; es waren die Kornähren, die Demeter dem Triptolemos überreichte, damit er die Menschheit den Ackerbau lehre. In strenger Feierlichkeit baut sich die Gestalt der Göttin empor, die linke Hand ist am Szepter erhoben; aber in der Höhe mildert sich die Strenge, und mit einer Neigung des Kopfes von inniger Mütterlichkeit reicht die Rechte die Gabe, die den Menschen Kultur und Gesittung bringen soll. Wie in mittelalterlichen Legenden ein Marienbild einem Frommen zunickt, so scheint hier das ernste Bild der Göttin beseelt zu sein. Der Mutter gegenüber steht die Tochter, die mit ihr gemeinsam in Eleusis verehrt wurde, und drückt dem Knaben einen Kranz in das Haar. Die eigentliche zeremonielle Handlung vollzieht sich zwischen Demeter und Triptolemos, während Kore in liebevollem Mitempfinden einen festlichen Schmuck hinzufügt. Daher ist ihre Haltung nicht von der gleichen Feierlichkeit, sondern lässiger und lebendiger; eine sanfte Bewegung erfüllt die Gestalt von dem zurückgestellten Fuß bis zur stärkeren Neigung des Kopfes, eine andere Tracht liegt zarter und lockerer um ihre Glieder, und das Attribut der Göttin, die Fackel, ist an die Schulter gelehnt. Der Betrachter wird nicht müde, genießend zu verfolgen, mit welcher Meisterschaft hier der Unterschied der beiden Gottheiten und die Verschiedenheit ihrer Handlung zum Ausdruck kommen und doch die Gestalten die

vollkommenste Entsprechung im Wechsel bilden und endlich die gegebene Fläche in ihrer Besonderheit erfüllen. Das Werk ist des größten Meisters würdig, und es ist wohl möglich, daß wir ein eigenhändiges Werk des Phidias in ihm besitzen.

Wenn ein großer griechischer Meister ein Relief eigenhändig ausführte, so war das eine Ausnahme. In der archaischen Kunst ist dies allerdings wohl häufig geschehen, aber vom fünften Jahrhundert ab bildete sich die Gewohnheit, daß die dekorativen Reliefs nach Entwürfen der Meister von Schülern gearbeitet wurden, während Grab- und Votivreliefs in Werkstätten hergestellt wurden, die im fünften Jahrhundert allerdings den großen Meistern noch sehr nahe standen. Aber das Eleusinische Relief ist schon seiner Größe nach eine Ausnahme; mit seinen überlebensgroßen Gestalten muß es einen besonderen Anlaß, den wir nicht kennen, gehabt haben. Wenn dieses größte aller Votivreliefs zugleich das wohl großartigste Denkmal religiöser Empfindung ist, so ist das kein Zufall. Die Griechen besaßen ein unendliches Feingefühl für das Verhältnis zwischen der Bedeutung des Gegenstandes auf der einen und Größe und Haltung der Darstellung auf der anderen Seite, und kein Übelstand in der Wiedergabe antiker Werke ist schmerzlicher, als daß die Reproduktionen nicht die Verschiedenheit des Formats veranschaulichen können. Auch eine mechanische Verkleinerung im gleichen Maßstabe würde nichts helfen, da kleinere Stücke wieder auf die Wirkung aus größerer Nähe berechnet waren. Nur die Betrachtung der Originale oder Gipsabgüsse kann das Gefühl für die Bedeutung des Formats wieder erwecken, das uns durch die Reproduktion ebenso verloren gegangen ist, wie etwa in der Musik das Gefühl für die Tonarten durch das wohltemperierte Klavier.

Im Kulte von Eleusis empfinden wir die Religion der Griechen als der unsrigen innerlich besonders nahe verwandt, und gerade das eleusinische Relief ist von einer Stimmung erfüllt, die uns auch in den schönsten Andachtsbildern der neueren Kunst bewegt. Wir dürfen aber auch hier nicht den formalen Unterschied vergessen, daß das Relief keinen Kult genoß, sondern nur zu Ehren der Gottheit erzählte. Die Frömmigkeit des Künstlers ist die gleiche, und der Gläubige wurde beim Anblick des Reliefs mit

Andacht erfüllt. Aber er betete nicht zu ihm, und das innerliche Verhältnis zu dem Bilde ist dadurch ein anderes. Die Handlung vollzieht sich zwischen den göttlichen Gestalten, als wenn sie allein ohne jeden Zuschauer wären, während die Madonna eines Altarbildes immer sich bewußt bleibt, daß sie Gegenstand der Anbetung ist. Das ist die echte, alte Tradition des griechischen Reliefs, in der sie mit der Malerei Hand in Hand geht. Einem Gemälde der gleichen Zeit mag das Relief auch am meisten geglichen haben, wenn es auch schwerlich die Nachbildung eines Gemäldes ist. Sein Meister ist zu groß, als daß er eine andere Komposition ins Relief übersetzt hätte; er hat eben im Geiste der erzählenden religiösen Malerei geschaffen. Die Figuren sind Gestalten der Rundplastik nah verwandt; im Stil, weil es eben ein Bildhauer war, der das Relief schuf, und in den Motiven, weil die Motive der erzählenden Kunst, der Malerei sowohl wie des Reliefs, eng mit denen der Plastik zusammengehen. In die Rundplastik kann man sich die Gruppe nicht übersetzen; denn die Seitenansicht wäre darin unmöglich, und wenn man die Figuren sich nach vorn wenden ließe, so würde nicht nur die Klarheit der Handlung, ja die Handlung überhaupt verloren gehen, sondern noch mehr, der Gefühlsgehalt, der in dem ausschließlichen Aufgehen der Gestalten in die Handlung, die sie miteinander verbindet, beruht.

Wenn wir von diesem Denkmal als von dem eleusinischen Relief und nicht von der eleusinischen Stele sprechen, so geht das aus dem Eindruck hervor, daß das Relief hier aus dem dekorativen Schmuck einer Stele zur Hauptsache geworden ist. Wir haben das Gefühl, daß die übrigen Bestandteile nur noch den Rahmen und sogar weniger als das bedeuten. Tatsächlich ist hier die bildliche Darstellung der Zweck des Monuments, aber der Grieche, der auch in der Poesie ein starkes Gefühl für die Verschiedenheit der Gattungen hatte und ihre Vermischung ablehnte, hat auch angesichts dieser Entwicklung nicht den Unterschied zwischen einem selbständigen Bilde und dem Relief, das Teil eines Monuments ist, vergessen, auch wenn sich schließlich Votivrelief und Votivtafelbild nur noch durch den Rahmen unterschieden. Der Charakter der Stele war noch deutlicher, als sie,

wie es bei dem eleusinischen Relief sicher der Fall war, noch auf einem Sockel stand. Ein jetzt stark bestoßenes Profil bildete den oberen Abschluß. Vor allem aber äußert sich die Grundform der Stele in der leisen Verjüngung nach oben, der sich auch die Komposition anpaßt, namentlich in der wundervollen Neigung der Köpfe. Auch jetzt noch war das Ganze ein im Freien stehendes Steinmal tektonischer Form, dessen Hauptschmuck das seine ganze Vorderseite ausfüllende Relief bildete. Daß die dekorative Aufgabe noch nicht vergessen war, sondern der Komposition gegenüber einem Tafelbilde besondere Bindungen auferlegte, wird nach Betrachtung von zwei weiteren Werken vielleicht noch deutlicher werden.

Es sind Reliefs, bei denen wir es zum ersten und einzigen Male nicht mit Originalen, sondern mit Kopien zu tun haben. So unendlich häufig die römische Kaiserzeit griechische Statuen kopiert hat, so selten hat sie es bei Reliefs getan. Sie empfand die architektonischen Reliefs wohl noch als zu unlösbar mit ihrem Rahmen verbunden, als daß sie sie einzeln nachgebildet hätte. Für Grab- und Votivreliefs aber, die für uns nach dem Verlust der originalen Rundplastik ebenso unschätzbar sind wie jene, hatte sie kein Interesse; nur selten hat ein Römer mit kultiviertem Geschmack sich ein besonders fein gearbeitetes Votivrelief aus Griechenland mitgebracht. Daher sind Kopien römischer Zeit seltene Ausnahmen, die wohl immer durch eine besondere Bedeutung des Originals, sei es des Standortes, sei es des Meisters oder des historischen Zusammenhanges der Entstehung, hervorgerufen waren.

War es bei dem eleusinischen Relief der religiöse Gehalt, der die schlichte Handlung so eindrucksvoll gestaltete, so ist es bei dem Orpheusrelief (Abb. 64) die dramatische Spannung, die die nur leise bewegten Gestalten zu Figuren einer erschütternden Tragödie macht. Durch die Macht seiner Kunst hatte Orpheus den Gewalten der Unterwelt die Erlaubnis abgerungen, die geliebte Gattin Eurydike wieder zum Leben zurückzuführen. Er war vorangeschritten, während Hermes, der die Seelen in die Unterwelt geleitete, mit dem Schatten der Eurydike folgte. Aber von unbezwinglichem Drange getrieben, wendet Orpheus, dem Gebot

der Götter entgegen, sich nach der Gattin um, zieht den Schleier von ihrem Antlitz und umfängt sie mit einem Blick, der die ganze Fülle der Liebe in sich ausstrahlt in dem Moment, in dem die Seligkeit des Wiedersehens sich mit dem tödlichen Schmerz des unwiederbringlichen Verlustes vereinigt. Eurydike legt mit einer Gebärde von sprechender Einfachheit die linke Hand auf die Schulter des Gatten, aber schon beginnt sie zu entschwinden. Während die Füße noch die Stellung des Vorwärtsschreitens haben, treibt eine fremde Macht schon ihren Oberkörper zurück. Ob sie ihren Blick in den des Orpheus tauchte, ob sie, noch ein willenloser Schatten, an ihm vorüberschaute, wer will das bei dem Fehlen der Bemalung und angesichts der Tatsache, daß wir es mit einer Kopie zu tun haben, entscheiden? Hermes, der den Schritt schon gehemmt hat, ergreift mit weicher, aber unerbittlicher Gebärde ihre Rechte, um sie zurückzugeleiten, aber einen Augenblick hält er inne, um die Sekunde des letzten Zusammenseins nicht zu stören. Ein menschliches Feingefühl ohnegleichen, das kaum je eine Interpretation erschöpfen kann, hat diese Darstellung geschaffen. Die Bewegung, die die drei Figuren erfüllt und ihre Körper mit Ausdruck beseelt, ist durch den Ausgleich der Kräfte zu dem Moment der Peripetie eines gewaltigen inneren Dramas beruhigt, die das Vorhergegangene und das Folgende zugleich in sich enthält.

Ein grausiger Stoff, wie ihn der griechische Mythos oft enthielt, ist auf einem verwandten Relief dargestellt (Abb. 65). Als Jason mit Medea nach Jolkos zurückgekehrt war, beschließen sie, sich an Pelias, der ihn nach dem goldenen Vließ ausgesandt und seine Familie verfolgt hatte, zu rächen; Medea überredet seine Töchter, den Vater zu töten und zu zerstückeln, indem sie verspricht, ihn durch Zaubermittel verjüngt wieder zum Leben zu erwecken, wie sie es ihnen zur Probe an einem Bock gezeigt hatte. Die eine Tochter rückt mit eifriger Gebärde den Dreifuß heran, in dem der Zauber geschehen soll, aber die andere stockt und zaudert, es durchschaudert sie das Bewußtsein einer entsetzlichen Tat. In qualvollem inneren Ringen stützt sie das Kinn auf die Hand, die schon das Schwert gefaßt hält. Noch schwankt sie, aber bald wird sie erliegen, denn von links heftet sich auf sie

der unentrinnbar bannende Blick der steil aufgerichteten Zauberin, die schon ihre Büchse öffnet, um das schreckliche Werk zu beginnen. Die Tragik der Gestalt der Peliastochter wächst durch den Gegensatz zu der Schwester, die in kindlicher Leichtgläubigkeit froh geschäftig die Tat vorbereitet. Ein späterer Meister hat um der Wirkung eines gleichsam rächenden Schicksals willen das Motiv der Peliade, die stehend mit gezücktem Schwert über ihrem finsteren Entschlusse brütet, zur Darstellung der Medea benutzt, als sich an ihr selbst das tragische Geschick, ihre Kinder mit eigener Hand zu töten, erfüllt.

Euripides hat eine Tragödie mit dem Titel „Peliaden" geschrieben. Auf eine Peliadentragödie muß das Werk sich beziehen, denn nicht Medea, sondern die Peliaden sind die Hauptfiguren. Es ist möglich, daß dieses Relief und das Orpheusrelief Weihgeschenke eines siegreichen Dichters waren. Welcher Art das tektonische Monument war, zu dem sie gehörten, läßt sich nicht mehr feststellen. Ihre Darstellungen sind nicht Illustrationen von Tragödien, sondern Gestaltungen des Mythos aus dem Geiste der Tragödie. Die Dreifigurenreliefs und die verwandten Gemälde, die es zweifellos gegeben hat, entsprechen den Bildern, die die Tragödienszene aus den drei Schauspielern gestaltete, und sind wohl auch durch die Anregung der Tragödie hervorgerufen, aber nicht in der Form einer äußerlichen Kopie, sondern in wirklichem Nachschaffen.

Es gab in der gleichzeitigen Tragödie und noch mehr in der Malerei Szenen von ungeheurer Leidenschaftlichkeit des Geschehens; Ereignisse, die in der Tragödie nur berichtet, aber nicht dargestellt wurden, wurden von Malern auf Wand- und Tafelbildern gestaltet. Auch das dekorative Relief stellte wilde Kämpfe dar, aber nicht so sehr die Tragik der Empfindungen, als die Gewalt der äußeren Geste. Wenn das Einzelrelief, das für genau so nahe Betrachtung berechnet war wie ein Tafelgemälde, sich von der Darstellung der Leidenschaft fernhält, so stellt es sich damit zur Plastik seiner Epoche, die den Ausdruck momentaner starker Empfindungen des Leides, des Schmerzes oder der Freude noch ausschließt. Es ist kein Zufall, daß uns nicht ein Ereignis wie die Ermordung des Pentheus auf einem solchen Relief erhalten

ist, sondern in bewußter Auswahl beschränkt es sich auf Szenen der Ruhe, die aber doch von stärkstem Empfinden beseelt sind.

Daß es diese Szenen mit einer solchen Innigkeit und Stärke des Ausdrucks zu erfüllen vermochte, verdankte es der Ausdrucksfähigkeit der griechischen Geste. Jedes Gefühl fand bei dem Griechen in einer einheitlichen Bewegung oder Haltung des ganzen Körpers Ausdruck, und diese Bewegung vermochte mit geringerer Stärke mehr zu sagen, als die heftige Erregung eines nicht ausdrucksfähigen Körpers. Es war dies eine der glücklichsten, nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch bedeutsamsten Eigenschaften der Griechen. Der Deutsche, der sie nicht besitzt, muß sie erst nachempfinden lernen. Sonst kann er ihr ebensowenig gerecht werden, wie wenn er mittelalterlichen Skulpturen der romanischen Länder die Gefühlstiefe der nordischen Werke abspricht, weil sie sich in weniger heftig gehaltenen Bewegungen auszudrücken vermögen. In der klassischen Kunst der Griechen hat die Ökonomie der Gebärde einen ihrer größten Höhepunkte erreicht. Zu der ausdrucksvollen Sprache der Gebärde kam bei den Griechen der seelenvolle Blick des Auges, über dessen Fähigkeit zum Ausdruck jedweden Gefühls einmal Sokrates in der Diskussion mit einem Maler ausführlich gesprochen hat.

Diese Eigenschaften teilten die Dreifigurenreliefs mit der Malerei. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß das Relief nicht nur in der Wahl des Temperaments der Szene gebunden war, sondern daß sich im Laufe des fünften Jahrhunderts infolge der Entwicklung der Malerei die ursprüngliche Parallelität der Komposition und der Motive lockerte und beiden einen verschiedenen Weg wies. Dem Relief war die perspektivische Vertiefung des Raumes und die Verkürzung von Schrägansichten verschlossen. Es hat bis auf wenige Entgleisungen sich auch aller derartiger Versuche enthalten. Eine weitere Trennung hatte die Einführung des gemalten Schattens zur Folge, der zwar die Flächenhaftigkeit der alten Zeichnung aufhob, dafür aber den Schatten zunächst im Aufbau der einzelnen Figur und im Ausdruck des Gesichtes, später in der einheitlichen Belichtung der ganzen Szene verwandte, während das Relief dem Wechsel des natürlichen Lichtes ausgesetzt war. Die Vergleichung eines verhältnismäßig so relief-

artig gestalteten Bildes, wie eines Kentaurenkampfes (Abb. 67), zeigt eine Fülle von perspektivischen Einzelheiten, die das Relief nicht nachzumachen vermochte. Das Relief ging seine, ihm durch die natürlichen Bedingungen gesetzte Bahn weiter und entwickelte durch den Gegensatz zur Malerei eher eine noch gesteigerte Feinfühligkeit in der Bildung der ihm zugänglichen Motive.

Die Tafelmalerei drängte, im Gegensatz zu der vorangehenden Wandmalerei, die landschaftlichen Elemente stark zurück und machte allein die Figuren zu Trägern des Ausdrucks. Wenig Beiwerk wird, um Stimmung zu geben, herangezogen. Der Tradition des Reliefs entsprach es, daß die Dreifigurenreliefs mit noch größerer Ausschließlichkeit die Handlung allein auf den Menschen beschränkten. Aber auf dem Kentaurenbilde (Abb. 67) ist doch Raum und Luft zwischen den Figuren, während die Gestalten der Dreifigurenreliefs, sich eng aneinanderschließend, die Fläche ganz mit bewegter Form erfüllen. Hierin liegt dieselbe Empfindung, wie in der Raumausfüllung von Metopen, Friesen und Giebeln, und in dieser Beziehung ist auch auf dem Dreifigurenrelief die Bildform der tragischen Szene und des Tafelbildes doch wieder im Dienste der dekorativen Aufgabe abgewandelt.

VI. Attische Grabreliefs.

Aus der Dramatik des durch die Tragödie gestalteten Mythos gelangen wir in die weichere Sphäre menschlicher Trauer, wenn wir vor die Grabreliefs treten, die in Athen seit der Mitte des fünften Jahrhunderts auf den Gräbern der Toten errichtet wurden. Nicht zufällig reihte sich längs der Straßen vor den Toren Grab an Grab, sondern die vornehmen Familien hatten ihre Erbbegräbnisse, kleine Bezirke, in denen an der Straßenfront die Denkmäler nicht ohne Berechnung einer dekorativen Gesamtwirkung aufgestellt waren. Auf einem im Beginn des vierten Jahrhunderts gegründeten Friedhof am Dipylon zu Athen haben sich solche Bezirke feststellen lassen (Abb. 68). Da erhebt sich auf der steinernen, der Straße zugewandten Front als einem kraftvollen Unterbau in der Mitte häufig noch die traditionelle alte, schlanke Stele als Mal für die Chefs der Familie. Der Reliefschmuck hat andere Formen aufgesucht; Marmorgefäße mit figürlichen Szenen und vor allem breite Stelen mit mehrfigurigen Darstellungen sind ohne pedantische Wiederholung, aber doch in symmetrischer Verteilung an der Front aufgestellt. Von der Straße blickte der Wanderer zu diesen Reliefs empor, die über dem schlichten steinernen Sockelbau aus Blumen und grünem Pflanzengerank mit hellem Marmorglanz und leuchtenden bunten Farben in den dunkelblauen Himmel hinaufwuchsen. In diesen Zusammenhang von Formen und Farben müssen wir im Geiste jede attische Grabstele zurückversetzen, die jetzt farblos und vereinsamt im Museum steht.

Es gab schon in archaischer Zeit neben den schlanken, spitzen Stelen eine breitere Form, die oben einen flachen oder giebelförmigen Abschluß hatte. Gerne wurden auf diesen die Toten sitzend dargestellt, natürlich in der traditionellen Seitenansicht; häufig waren stehende Figuren ihnen gegenübergestellt, die ihnen mit Gaben nahen. Gerade auf den älteren Werken sind die sitzenden Gestalten in feierlich thronender Haltung dargestellt und die Mitfiguren als anbetend gekennzeichnet. Der Tote war als Heros gedacht, dem die Überlebenden ein Opfer

bringen. Auch wo die stehenden Gestalten fehlen, deuten Haltung und Gebärden das göttliche Wesen des Dargestellten an. Aber bald wird die Handlung des religiösen Gehaltes entkleidet und zu einem rein menschlichen Zusammensein umgebildet. So ist es auf einem Relief der Villa Albani (Abb. 69), wo eine Mutter ihr Kind aus den Händen der Wärterin empfängt, neben der noch zwei Mädchen stehen, gewiß kein religiöser Akt, sondern eine Familienszene, wohl der früh dahingeschiedenen Mutter der Kinder geweiht; aber der gezierte Stil der späten archaischen Kunst, die feierliche Haltung und die Pracht des Thrones geben der Darstellung noch eine hieratische Strenge, die das rein menschliche Empfinden nicht durchbrechen läßt.

Wie anders wirkt bei aller Ruhe und Zurückhaltung der Gegenstand auf dem Reliefbilde einer attischen Stele (Abb. 70)! Nicht viel mehr als ein halbes Jahrhundert Entwicklung liegt dazwischen, aber sie hat den Menschen aus allen hemmenden Fesseln befreit. Eine Mutter sitzt, müde angelehnt, auf dem Lehnstuhl; ihre Arme strecken sich dem zappelnden Kleinen entgegen, das die Dienerin mit kundigen Händen ihr reicht. Jeder Rest von Zwang und Feierlichkeit ist geschwunden und nur die Innigkeit der schlichten Handlung geblieben. Schlicht sind auch, wie jene attische Kultur eben alle Äußerungen des Lebens bis zum Kleinsten durchzieht, die Tracht und die Form des Stuhls. Die Stoffe dieser Epoche sind nicht mehr gemustert, sondern einfarbig glatt und die Möbel wirken nicht durch kostbaren Zierat, sondern nur durch die Form. Von äußerster Einfachheit ist auch die Gestalt des ganzen Denkmals. Die langsam sich verjüngende Stele wird von einem einfachen Giebeldreieck gekrönt, zu dem vom Grunde eine Blattwelle überleitet.

Dieselbe schlichte Form zeigt der Grabstein der Aristylla (Abb. 71), der von einer etwas schwerfälligen Hand gearbeitet ist. Aristylla ist die jung gestorbene Tochter, die die Hand ihrer sitzenden Mutter reicht, die dieses Grabmal setzen ließ. Zum ersten Male sehen wir hier beide Gestalten durch die Gebärde der Handreichung verbunden, die nicht wie bei uns ein abgebrauchter Gestus der Begrüßung im täglichen Leben war, sondern eine Liebkosung, ein Ausdruck inniger Zusammengehörigkeit.

Unendlich zärtlich ist die Neigung des Mädchenkopfes, während die Mutter wie in starrer Trauer geradeaus blickt.

Wie in alter Zeit waren nicht immer zwei Figuren dargestellt. Mitunter ist es nur eine einzige, sitzende Gestalt; auch Motive der stehenden Typen der archaischen schlanken Stelen wirken nach. Eine im Piraeus gefundene Stele (Abb. 72) zeigt uns eine sitzende Frauengestalt in der damals häufigen weit ausgebreiteten Haltung, den Oberkörper zurückgelehnt, den einen Fuß weit vorgestreckt. Die Rechte liegt wie in versonnenem Spiel am Schleier. Das Lieblingshündchen blickt fragend zu der sinnenden Herrin empor.

Diese drei Stelen (Abb. 70—72) stammen aus der ersten Periode des attischen Grabreliefs im fünften Jahrhundert. Ihre Werkstätten wurden im Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von den Meistern begründet, die damals in Athen für die Ausführung der dekorativen Arbeiten an den gewaltigen Bauten herbeiströmten. Sie brachten die Form und die Motive schon mit nach Athen, aber erst dort erreichten diese ihre Vollendung.

Was macht den eigentümlichen Reiz der klassischen attischen Grabstele aus? Wir müssen zunächst das Fehlende bestimmen. Ausgeschlossen ist zunächst auch nur die leiseste Nuance eines religiösen Gehalts. Weder in den Motiven noch im Beiwerk ist der Gedanke einer kultlichen Verehrung der Dargestellten im Sinne des alten Heroenkultus angedeutet. Was weiter ganz ferngehalten wird, ist die symbolische Bedeutung. Wohl kennt die attische Grabkunst auch derartige Gestalten; Sirenen, Sphinxe und symbolische Tiere schmückten die Bezirke der Gräber. Aber den Darstellungen der Reliefs fehlt dieser Nebensinn, den man mitunter hat hineindeuten wollen. Man hat auch niemals eine Szene des Mythos in symbolischem Sinne dargestellt, wie es die späte Antike auf ihren Sarkophagen, wie es ähnlich Mittelalter und Neuzeit taten, und das Relief mit Orpheus und Eurydike (Abb. 64), das wir heute gerne als Schmuck eines Grabes aufstellen, wäre auf einer attischen Grabstele unmöglich gewesen; es gehörte als Weihgabe eines siegreichen dramatischen Dichters einer ganz anderen Geistessphäre an.

Es ist vielmehr rein menschliches Dasein in Form einer einfachen Handlung dargestellt, die keines irgendwie gearteten novellistischen Themas bedarf, sondern sich mit einer Gebärde oder einem Blick der Zusammengehörigkeit begnügt. Dazu gehört eine Zweiheit von Figuren, und diese ist auch die Regel gewesen, während die Einzelgestalten nur als Fortsetzung oder gelegentliche Wiederaufnahme alter Tradition weiterleben. Das Grabmal an sich ist ja ein Zeichen menschlicher Zusammengehörigkeit, und diese kann nur in der Darstellung zweier Menschen einen wahrhaft befriedigenden sichtbaren Ausdruck finden. Um der Unzulänglichkeit halber, daß es nur die Darstellung eines einzelnen Menschen erlaubte, war das Relief auf der hohen Stele aufgegeben worden. Für die klassische attische Stele ist das Zweifigurenbild die kanonische Form, die auch dort erhalten blieb, wo noch Nebenfiguren ergänzend hinzutraten. Im Gesamtbilde der antiken Kultur tritt das Menschliche gegenüber Göttern und Heroen allzusehr zurück; nichts kann uns die Griechen näher bringen, als die Bilder der Stelen, auf denen wir Mutter und Kind, Mann und Frau, Vater und Sohn in einer unserem Fühlen vertrauten seelischen Zusammengehörigkeit finden, die stärker ist, als uns manche Verschiedenheiten des antiken Empfindens von dem unseren vermuten lassen würden. Das Fehlen der Liebesromantik im Werben des Mannes um das Mädchen und die äußere Trennung im Leben von Mann und Frau haben doch nicht die Innigkeit der ehelichen Zusammengehörigkeit mindern können. Ein reines, herzliches Gefühl, ohne sentimentale Phrase, spricht aus den Bildern der Reliefs.

Daß dieser Ausdruck so überzeugend ist, verdankt er der Tatsache, daß auch diese Bilder, dem Wesen des griechischen Reliefs getreu, rein erzählend sind und keinen repräsentativen Einschlag haben. Die Gestalten sind nur miteinander beschäftigt und kennen — wenigstens in der guten Zeit — keine Rücksicht auf den Beschauer. Der Händedruck wird ausgetauscht, und die Blicke senken sich ineinander, als wenn kein Zuschauer diese zarte Liebkosung beobachte. Gerade das verleiht dem Relief eine Intimität, die kein Familienbild anderer Zeiten erreicht. Mögen auf späteren antiken und modernen Darstellungen uns die Ehe-

gatten Hand in Hand entgegentreten, sie wissen von dem Beschauer und nehmen auf ihn Rücksicht, sie sind nicht unter sich. Vor den attischen Reliefs werden wir mit Ehrfurcht Zeugen jener heiligsten Empfindungen, und fast zögernd treten wir vor sie, zu denen der antike Beschauer aus einer gewissen Entfernung emporblickte.

Ein Taktgefühl, das wir in seinen besonderen Bedingungen kaum vollständig analysieren können, hat dafür gesorgt, daß auf andere Weise ein Abstand zwischen uns und den Darstellungen der Reliefs erzeugt wird. Ein naturalistisches Porträt würde in diesem Zusammenhange beinahe unzart wirken. Der Grieche hat schon durch seine besondere Anlage eine Scheu vor der porträthaften Wiedergabe zufälliger Einzelformen gehabt, die ihn erst später, als es bei anderen Völkern der Fall war, das Porträt entwickeln ließ. Auf den Grabreliefs sind die Figuren häufig durch Namen bezeichnet, aber eine porträtmäßige Bildung der Gesichtszüge im Sinne des Porträts in der gleichzeitigen Rundplastik ist nicht durchgeführt worden. In der älteren Zeit sind die Züge ganz allgemein gehalten, später nimmt die Differenzierung der Typen ständig zu, aber es bleibt — mit wenigen Ausnahmen — beim Typus. Aristylla und ihre Mutter Rhodilla (Abb. 71) werden in der Weise dargestellt, daß ein Mädchen einer Frau die Hand reicht. Wenn ein Vater seinem Sohne ein Grabrelief setzt, so trauert ein Greis um einen Jüngling. Es mag ein ähnliches Gefühl hier mitgewirkt haben wie jenes, das das Götterbild nicht im Gemälde oder Relief, sondern nur in rundplastischer, ruhender Gestalt verehrte; die halbe Wirklichkeit einer momentanen Handlung schien nicht genügend für die Bildung eines wirklichen Porträts. Auch die Tradition der typischen Darstellung hat fortgewirkt, endlich wohl eine instinktive Scheu, Allerpersönlichstes durch porträtmäßige Wiedergabe des einzelnen Falles zu profanieren, während die typischen Darstellungen das menschlich Gemeinsame tiefster Empfindungen zum Ausdruck brachten.

Nicht immmer war ein starker Gefühlsinhalt vorhanden. Er fehlte bei Einzelfiguren und auch dann, wenn statt des Zusammenseins mit den Angehörigen uns ein Mann mit den Abzeichen seines Berufes oder eine Frau in einer einfachen Szene des häus-

lichen Lebens vorgeführt wird. Hegeso greift auf dem berühmten Relief des Athener Friedhofs am Dipylon (Abb. 73), eine Kette, die einst mit Farbe angegeben war, aus dem Kästchen, das ihr eine Dienerin hinhält, und betrachtet sie mit prüfenden Blicken; ein Genremotiv, das auch schon die ältere Grabplastik gekannt hatte. Hier ist die Anmut der früh verschiedenen, jungen Frau das Thema der Darstellung. Angesichts des herrlichen Rhythmus der Bewegung der stehenden Frauengestalt scheuen wir uns vor dem Worte Sklavin. Wir wissen, daß im attischen Hause ein wohltuendes, menschliches Verhältnis zu den Sklaven und Sklavinnen herrschte; waren diese doch vielfach die treuesten Vertrauten ihrer Herren und Herrinnen und gehörte es doch zu den Pflichten der attischen Hausfrau, Sklaven, wenn sie erkrankten, zu pflegen. Auch auf den attischen Grabreliefs verkehren die Sklavinnen mit ihren Herrinnen mit ruhiger Sicherheit und trauern mit ihnen, wenn sie auch nie in die eigentliche Handlung hineingezogen werden, sondern immer nur eine Nebenrolle spielen.

Das Hegesorelief, das in den Anfang des vierten Jahrhunderts gehört, ist ein Beispiel einer neuen, folgerichtigen Gestaltung der tektonischen Form der Grabstele. Den oberen Abschluß der glatten Fläche bildete ja ein Kymation, über dem als ornamentaler Schmuck ein Giebel saß. Dieser auch für unser Gefühl etwas lastend überhängende obere Teil verlangte nach einer Ergänzung durch tragende Stützen, und es wurden nun, vielleicht auch durch ältere, tempelartige Bildungen angeregt, die Seitenwände der Stelenplatte als regelrechte Anten gebildet. Sie bilden zunächst keinen Rahmen, sondern erscheinen in flachem Relief und werden von den äußeren Teilen der Figuren überschnitten. Auf ihnen ruht statt eines Architravs die traditionelle Blattwelle; das unorganische Aneinanderstoßen zeigt deutlich, daß wir uns in einem Übergange befinden.

Es wird schnell überwunden; auf den Stelen der Polyxene (Abb. 74) und der Damasistrate (Abb. 75) ist an die Stelle der Blattwelle ein Architrav getreten und dadurch ein regelrechtes Tempelchen entstanden, in dem die Figuren des Hintergrundes zu stehen scheinen. Damasistrate ist mit ihrem Gatten durch die

Gebärde der Handreichung verbunden. Polyxene ist mit ihrem Söhnchen dargestellt, zu dem sie sich mit einer unendlich traurigen und zärtlichen Bewegung niederbeugt, ein schönes Zeugnis der Mütterlichkeit, die darum in der Antike nicht geringer war, weil seltener zu ihrer Bildung in der Kunst Gelegenheit war, als sie die christliche Religion bot.

Das Tempelchen, das aus der Bekrönung sich ergänzend gebildet hatte, wurde schnell als Raum empfunden, und die Figuren wurden nun zu diesem Raume in Beziehung gesetzt. Diese Vorstellung wirkte sofort formbildend und führte zu einer ganz neuen Gestalt des Grabreliefs. Die Figuren wachsen in den Raum hinein und entwickeln sich in dem tektonischen Rahmen zu plastischer Rundung. Die Szene, in der der gerüstete Prokleides seinem greisen Vater die Hand reicht (Abb. 76), ist ein Hochrelief, in dem die Gestalt des stehenden Mannes schon fast rund vor dem Grunde steht. Die Raumvorstellung ist so stark geworden, daß sie die ursprüngliche Einheit der Reliefstele gesprengt und stattdessen die Doppelheit eines Hochreliefs und eines aus besonderen Werkstücken, zwei Anten und einem Giebel, gebauten Tempelchens erzeugt hat.

Auf einem am Ilissos gefundenen Relief (Abb. 77), das in einen besonders gebauten Rahmentempel hineingehört, lehnt die prachtvolle nackte Gestalt des Jünglings an einem Pfeiler; die tief liegenden Augen sind mit Trauer erfüllt. Mit einem bannenden Blick tiefen Schmerzes umfaßt der Vater die geliebten Züge. Wir sind in einer Zeit, in der sich die Plastik mit Pathos erfüllt, und unter dem Einfluß großer Meister auch in der Grabskulptur der Ausdruck der Tragik und des Schmerzes zunimmt, während das ältere Relief mehr die Innigkeit des Zusammengehörens ausdrückt. Dazu mußte erst die Plastik den Schritt zur Darstellung des Gefühlsausdruckes durch die Physiognomie getan haben.

Eine Gestalt von tragischer Größe ist der Krieger Aristonautes (Abb. 78) mit der großen Gebärde seiner weit ausschreitenden Bewegung, dem seelenvollen Blick und dem leis geöffneten Munde. Die Figur ist kaum noch ein Relief zu nennen; fast wie eine Rundplastik steht sie in dem Tempelchen. Der Raum führt hier ähnlich wie beim Tempelgiebel zur Rundplastik, nur daß

er selbst nicht ursprünglich gegeben, sondern erst aus formalen Anregungen des Reliefs herausgewachsen ist.

Auch wo die Rundung nicht ganz so stark ist, führt doch die größere Höhe wie bei allen Gattungen des Reliefs zu einem Herausdrehen der Gestalten aus der alten Seitenansicht nach vorne. So wenden sich auf dem Relief der Demetria und Pamphile (Abbildung 79), das eines der spätesten ist, beide Figuren dem Beschauer zu. Die seelische Verbindung zwischen ihnen ist aufgehoben, teilnahmslos stehen sie nebeneinander mit repräsentativer Rücksicht auf die Blicke der Vorüberschreitenden. Eine unaufhaltsame Entwicklung hat den ursprünglichen Charakter der Darstellung ganz in sein Gegenteil verkehrt.

Noch vor Ende des vierten Jahrhunderts machte der Machtspruch eines gegen den Gräberluxus gerichteten Gesetzes dieser Entwicklung ein Ende. Sie war nahe daran, in der Form der in einem Tempelchen stehenden Einzelstatue zu enden. Die unbedeutenden hellenistischen Nachfahren des attischen Reliefs haben denn auch gerne die Relieffigur des Toten ruhig stehend, im Typus einer Statue, gebildet. Eine Entwicklung von ungeheurer Lebendigkeit war dadurch beschlossen. Wohl hat selten oder nie einer der großen Meister der griechischen Skulptur ein Grabrelief eigenhändig ausgeführt; wenn sie Grabplastik schufen, waren es Rundstatuen. Die Reliefplastik war vielmehr Aufgabe von Werkstätten, in denen keine Künstler von großem Namen, aber tüchtige Meister tätig waren. Es war Handwerk, aber ein so hochstehendes, wie es kaum eine andere Zeit besessen hat. Wir finden nirgends schematische Wiederholungen, sondern einen freudigen Schöpfungsdrang, in naher Fühlung mit der Entwicklung der großen Kunst. Die späte Antike hat diesen Werken, die keine berühmten Künstlernamen trugen, kaum Beachtung geschenkt; uns, denen die Meisterwerke verloren sind, bringen sie dem Pulsschlag jener Zeit näher, als alle Kopien gefeierter Originale.

VII. Weihreliefs.

Die Frommen aller Zeiten und Religionen haben an heiligen Stätten dem Dank an die Gottheit gerne in Gestalt einer Gabe Ausdruck gegeben. In Wallfahrtskirchen sind ganze Wände mit den in ihrer Einfachheit rührenden Geschenken gefüllt. Man stiftet Abbildungen der geheilten Personen, Nachbildungen der geheilten Körperteile oder Bilder, auf denen eine heilige Geschichte oder die Gottheit mit den anbetenden Gläubigen dargestellt ist. Voll solcher Gaben waren auch die griechischen Heiligtümer. Die bildlichen Darstellungen dieser Weihungen hatten in älterer Zeit vorwiegend die Form einer steinernen Stele. Sie konnten, wenn ein reicher Stifter sie aufstellte, eine so monumentale Form erreichen, wie sie das große eleusinische Relief besitzt. Aber gewöhnlich wurde bei großen Mitteln die Form einer Rundstatue vorgezogen, und die Reliefstele war eine bescheidenere Gabe, die zugleich in der Regel ein kleineres Format wählte. Wie alle Steinreliefs waren auch diese nicht für das Innere des Tempels bestimmt, sondern standen unter freiem Himmel innerhalb der Mauer des heiligen Bezirks. Als im fünften Jahrhundert das Tafelbild entstand, erwuchs in ihm eine Konkurrenz für die Rundstatue; die großen Meister der Malerei schufen mit ihnen kostbare Weihegaben, die im Innern der Tempel aufgestellt wurden. Aber auch die Bedeutung des Weihreliefs wurde durch die Entwicklung des Votivgemäldes beeinflußt, indem das Relief immer mehr zu einer geringwertigeren und bescheiden handwerksmäßigen Stiftung wurde. Ein antikes Heiligtum des vierten Jahrhunderts bot folgende Verteilung seines reichen Besitzes an Kunstwerken. Im Innern standen die Kultstatue, Votivfiguren und Tafelgemälde, auch die Wände waren vielfach mit Gemälden geschmückt. An der Außenseite des Baues leuchteten in buntem Farbenschmuck die dekorativen Reliefs. Im heiligen Bezirke standen außer den Altären Votivstatuen aus Bronze und tektonische Weihgeschenke und rings auf Felsabsätzen, auf Stufen und steinernen Trägern eine Fülle von kleinen Weihreliefs, die ebenfalls bunt bemalt waren. Alles vereinte sich zu einem etwas wirren und ungeordneten, aber malerischen und farbenfreudigen Bilde.

Wie die Kalksteinpfeiler aussahen, auf denen man mangels natürlicher Stufen die Marmortafeln der Votivreliefs aufstellte, wissen wir von einigen noch erhaltenen Beispielen und von Reliefbildern, auf denen ein Heiligtum dargestellt ist. Auf dem Ausschnitt eines solchen Bildes (Abb. 80) sehen wir im Vordergrunde einen schlanken Pfeiler, der ein Votivrelief trägt; ein zweiter erscheint rechts hinter einer Mauer. Auch richtige Urkunden pflegte man auf Stein geschrieben in den Heiligtümern aufzustellen und schmückte gerne den oberen Teil der Stele mit einem Weihrelief (Abb. 81).

Das erzählende Votivrelief, das nicht wie in der Architektur oder bei der schlanken archaischen Stele an eine unverrückbar gegebene Form gebunden war, hatte meist eine mehr breite als hohe Form. Diese in der archaischen Kunst allgemein verbreitete Gestalt zeigt uns ein Weihrelief von der athenischen Akropolis (Abb. 82). Es war den Chariten gewidmet, deren Kult am Eingang der Akropolis gepflegt wurde. Voran schreitet Hermes nach links, würdig in seinen Mantel gehüllt; ihm folgen in fröhlichem Reigen, die Köpfe dem Beschauer zugewandt, die drei Göttinnen, von denen die letzte einen Knaben an der Hand hält. Fast nackt erscheinen die Körper unter den rieselnden Wellen des Gewandes. Das Relief ist kein Meisterwerk, aber es ist voll des naiven Frohsinns jener Epoche. Durch das Drehen der drei Oberkörper nach vorn hat der Künstler die starke Bewegung nach links etwas zu beruhigen gesucht.

Die Darstellung wirkt recht bildmäßig, aber die Votivreliefs sind und bleiben für den Griechen doch etwas wesentlich anderes als ein Tafelbild. Das Tafelbild, wie es später entstand, war eine rechteckige Tafel, die auf allen vier Seiten wie unser modernes Tafelbild von einem Rahmen umgeben war, der verschieden gestaltet sein mochte, aber, soweit wir überhaupt etwas davon wissen, auf allen Seiten gleich war. Das Votivrelief aber enthält in seinem Aufbau mit einer Basis, einer Verjüngung nach oben und einer Bekrönung die wesentlichen Züge eines Steinmonuments, von dem ein Teil, allerdings der größte, mit einem Relief geschmückt ist. Die Verjüngung und die Differenzierung des unteren und oberen Abschlusses von den Seiten unterscheiden sie

so stark von dem durch einen rings umlaufenden Rahmen umgebenen Tafelbild, daß der Grieche sie auch als etwas Verschiedenes betrachtet hat. Andererseits unterschied sich die Mehrzahl der Votivreliefs von den Grabmonumenten durch ihre Kleinheit und ähnelte darin den beweglichen Tafelbildern. Um die Darstellung sich dekorativ dienstbar zu machen, muß ein tektonisches Denkmal eine gewisse objektive Größe haben, wie es bei dem eleusinischen Relief und selbst noch bei den viel kleineren Dreifigurenreliefs des Orpheus und der Peliaden der Fall war. Diese Größe fehlte hier. Dafür besaßen die kleineren Votivreliefs eine größere Freiheit und Beweglichkeit der Komposition und konnten auch eher gelegentlich die Darstellung eines Gemäldes übernehmen. Freilich war ihnen eine größere Entwicklung in dieser Richtung verschlossen, weil die Kunstgattung als solche im Sinken begriffen war; dafür entschädigt uns im weiteren Verlauf das Eindringen eines volkstümlichen Einschlages.

Das attische Votivrelief der klassischen Periode erblühte in den letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts. Aus dieser Periode stammen seine vortrefflichsten Stücke. Etwa ein Jahrhundert nach dem archaischen Charitenrelief entstand ein wundervolles, im Berliner Museum befindliches Relief, das den Dreiverein der Nymphen, die an den Quellen am Hang der Akropolis verehrt wurden, im Reigen mit Hermes vereint zeigt (Abb. 83). Es gehört zu den nicht häufigen Stücken, die im Altertum von kunstverständigen Römern nach Italien gebracht worden sind. Verschwunden ist die kindliche Vergnügtheit der archaischen Darstellung. An ihre Stelle ist eine Komposition von feinster Ökonomie der Bewegung und Kräfteverteilung getreten. Hermes selbst, ein herrlich gebauter nackter Jüngling, führt den Reigen; in nachgebendem Schwunge der Bewegung folgt ihm die erste der Nymphen, während die zweite zu der letzten sich zurückwendet, deren aufrechte Haltung den Rhythmus auf der anderen Seite schließt. In langflutenden Faltenzügen folgen die Gewänder den Bewegungen der Gestalten. Rechts von der Hauptgruppe hockte auf einem Felsen oberhalb des Flußgottes Acheloos der bocksbeinige Pan, links steht in winziger Gestalt der Stifter des Reliefs. Wollte man den ganzen Unterschied der beiden Reliefs schildern,

so müßte man ein Jahrhundert Kunstgeschichte erzählen. Aber das Berliner Nymphenrelief ist auch innerhalb seiner Zeit ein bedeutenderes Werk als jenes archaische Vorbild. Über den Figuren ist ein freier Luftstreifen; als oberer Abschluß dient statt des schweren, drückenden Giebels eine Leiste über einer Blattwelle.

Die Nymphen wohnten an den Felsen der Burg. Da die Weihreliefs für eben dieses Heiligtum hergestellt waren, lag es nahe, nun auch die Örtlichkeit im Relief anzudeuten, auf dem nicht der dekorative Zweck zur Beschränkung auf die Figuren und Ausschluß aller landschaftlichen Elemente zwang. Noch stärker als auf dem Berliner Nymphenrelief ist dies bei dem ungefähr aus derselben Zeit stammenden, wundervollen Votivrelief des Archandros (Abb. 84) an die Nymphen der Fall gewesen. Die drei Schwestern sind hier nicht im Reigen begriffen, sondern zu einer in sich bewegten Gruppe stehender Gestalten verbunden. Die eine, die sich mit einem in der Malerei des fünften Jahrhunderts oft variierten Motiv in weichem Rhythmus an die feststehende Schwester lehnt, blickt zu dem sie mit erhobener Hand anbetenden Stifter erhörend hinab. Aus einem Felsspalt sieht Pan herunter; offenbar war der ganze Grund durch die Farbe als Fels gekennzeichnet.

Auch Ereignisse aus dem Mythos werden auf den Weihreliefs, und zwar in deutlicher Anlehnung an malerische Vorbilder, dargestellt. Auf einem in Attika gefundenen Relief (Abb. 85), wohl einem der ältesten dieser Entwicklungsreihen, haben zwei schlanke Jünglinge, von verschiedenen Seiten kommend, einen Hirsch ereilt, der auf einer Erderhöhung zusammengebrochen ist. Der eine hat ihn im Laufe eingeholt, drückt ihn mit dem Knie zu Boden, reißt den Kopf am Geweih zurück und schwingt sein Schwert zum tödlichen Stoße. Der andere Jüngling hat das Tier an der Schnauze gepackt und holt ebenfalls zum Schlage aus. Eine irdische Jagdszene kann nicht gemeint sein. Daß aber die Kräfte zweier Heroen nötig sind, um einem gehetzt zusammenbrechenden Hirsch den Garaus zu machen, erscheint wenig würdig ihres Heldentums. Da erinnern wir uns des alten Sagenmotivs, daß um eine Beute sich ein Kampf entspinnt. Auf einem Vasenbilde ist eine ganz entsprechende Szene, auf jeder Seite um

einen Gefolgsmann vermehrt, als Gegenstück zur kalydonischen Eberjagd darstellt, und der eine Jäger ist als Peleus bezeichnet, von dem erzählt wurde, daß er auf jener Jagd das Unglück hatte, seinen Gastfreund Eurytion wider seinen Willen zu töten. Vielleicht können wir aus dem Vasenbilde die sonst nicht überlieferte Fassung erschließen, daß sie um ein Beutetier in Streit geraten, in dessen Erregung Peleus den Freund erschlägt. Ein solcher Mythos kann auch hier gemeint sein; wetteifernd haben zwei Helden den Hirsch gejagd, und gleichzeitig wollen beide den Sieg pflücken; es ist der verhängnisvolle Augenblick, ehe sie, von der Jagdleidenschaft gepackt, die Waffen gegeneinander wenden werden. An die Wende des fünften zum vierten Jahrhundert gehört ein doppelseitiges Relief aus einem kleinen attischen Heiligtum, dessen eine Darstellung (Abb. 86) ein auch in der Malerei häufiges Motiv wiedergibt. Eine Unterweltsgottheit raubt sich von der Erde ein Mädchen, um sie als Königin in sein Reich zu bringen. Er hat sie auf den Wagen gehoben, umfaßt die Wankende mit der Linken, während die Rechte die Zügel des galoppierenden Viergespannes hält, das den Wagen in stürmischer Hast fortführt. Dem Gespann voraus eilt mit heftigen Gesten Hermes. Tradition des Stils des Parthenonfrieses lebt in allen Gestalten. Die Stele verjüngt sich ziemlich stark und wird von dem alter Überlieferung entstammenden Giebel bekrönt.

Das Weihrelief bleibt aber nicht bei dieser Form stehen, sondern macht dieselbe Entwicklung wie das Grabrelief durch. Es gab außerhalb von Attika schon früher Weihreliefs, die eine architektonische Umrahmung hatten; so ein etwa ein Jahrzehnt vor der Mitte des fünften Jahrhunderts entstandenes Relief aus Thasos (Abb. 87), in dem ein auch in Attika häufig und in späteren Jahrhunderten in der hellenistischen Welt oft wiederholter Gegenstand dargestellt war, der Tote beim feierlichen Mahle, neben dem Speiselager auf zierlichem Throne seine Gattin sitzend, links ein Mundschenk, Wein aus einem Kessel entnehmend. Altertümliche, fromm bewahrte Gebundenheit und weiche, gelockerte Züge der Übergangszeit, Feierlichkeit der Situation und Schilderungsfreude in der liebevollen Zierlichkeit des Beiwerks vereinigen sich hier zu feinstem quattrocentistischen Reiz.

Solche Vorbilder mögen den attischen Meistern vor Augen geschwebt haben, als sie aus dem Bedürfnis nach Stützung des oberen, krönenden Teils und zusammenschließender Rahmung begannen, das Relief seitlich durch zwei architektonisch gestaltete Anten zu begrenzen, die zugleich die obere Leiste trugen. Wie bei den Grabreliefs gibt es zunächst tastende Versuche, die noch keine organische Lösung finden. Auf dem Urkundenrelief aus dem Ende des fünften Jahrhunderts (Abb. 81) stützen die Pfeiler noch keinen richtigen Architrav, sondern die Blattwelle, die ursprünglich ohne Stützen aus der Fläche zu der oberen Abschlußleiste überleitete. Das Reliefbild, das innerhalb dieses Rahmens über der wundervoll in Stein gehauenen Inschrift stand, war nicht irgend einem Gemälde entnommen, sondern für diesen besonderen Zweck geschaffen. Die Urkunde enthält einen Staatsvertrag zwischen Athen und der Insel Samos. Die religiöse Heiligung dieses Aktes spricht sich schon in der Aufstellung der Stele im heiligen Bezirk der Athena aus. Auf dem Bilde übernehmen die Gottheiten selbst die Sanktion als Repräsentanten ihrer Völker; Hand in Hand, Auge in Auge, bekräftigen die Göttin Athens, die Lanze in der Linken, den Schild neben sich an einen Baum gelehnt, und Hera, deren berühmtester Tempel in Samos stand, den geschlossenen Vertrag. Feierlicher und würdiger konnte das Ereignis nicht dargestellt werden.

Das beliebteste Motiv der Weihreliefs wurde im vierten Jahrhundert die Verehrung der Gottheiten, denen das Relief geweiht wurde. Anbetend oder opfernd nahen die Stifter den göttlichen Gestalten. Auf einem Relief, das ein attischer Meister für das Heiligtum eines peloponnesischen Heilgottes (Abb. 88) arbeitete, ist Asklepios mit allen seinen Söhnen und Töchtern dargestellt, denen von links eine fünfköpfige Familie naht. Die Gestalten der Götter sind mit der ganz reifen und sicheren Hand der Werkstätten vom Beginne des vierten Jahrhunderts gebildet, aber die Komposition hat etwas rührend Unbehilfliches in der Art, wie beide Gruppen eng aneinandergepreßt stehen. Für die Bewegungen der Götter hatte der Meister gute Vorbilder, an die er sich halten konnte, während er bei den Stiftern mechanisch die Motive wiederholte. Hier liegt kein Kompositionsgedanke der großen Kunst zu-

grunde, sondern hier wird eben in den Rahmen all das hineingepreßt, was der Stifter hinein haben wollte. Der Reiz eines solchen Bildes liegt einerseits in der Güte der handwerklichen Arbeit der Einzelfiguren, andererseits darin, daß gerade der Mangel an künslerischer Gestaltung uns das religiöse Empfinden intimer mitfühlen läßt. Es bringt uns mitunter den Griechen menschlich näher, als die strenge Ökonomie der hohen Kunst.

Der Rahmen hatte inzwischen eine richtige, architektonische Gestalt gewonnen; die Anten tragen nunmehr einen Architrav. Das Motiv wird von der unaufhaltsam weiter arbeitenden Phantasie ausgestaltet, indem über dem Architrav eine Hängeplatte und über ihr die Stirnziegel dargestellt werden. Das in Abb. 89 wiedergegebene Stück ist eins der zahlreichen Votivreliefs, die im Bezirk des Heilgottes Asklepios am Südabhang der Akropolis gefunden worden sind. Es war natürlich, daß kein Gott häufiger diese Gaben empfing als der, dessen Beruf das Heilen von Krankheiten war. Hier erwartet der Gott, mit der Achsel auf seinen Stab gestützt, eine Gruppe von würdigen Männern — wahrscheinlich von Ärzten —, die sich ihm verehrend nahen. Mit ihm vereint ist hier nicht wie sonst seine Tochter Hygieia, sondern ein Paar von Gottheiten, die sitzende Demeter und hinter ihr stehend ihre Tochter Kore. Anlaß der Weihung hat offenbar ein Gelübde gegeben, das außer Asklepios diesen beiden Göttinnen ausgesprochen war.

Die durch die Stützen und das Gebälk erzeugte Vorstellung eines Raumes, vor und in dem sich die Handlung vollzieht, begann, obwohl die Entfernung der Stützen voneinander weit von den Verhältnissen wirklicher Architektur abwich, ganz ähnlich wie bei den Grabreliefs die ganze Form des Reliefs aufzulösen. Die Figuren treten in den Raum hinein und nehmen fast rundplastische Form an. Auf einem Relief aus dem späten vierten Jahrhundert (Abb. 90) ist die Gestalt des Asklepios fast wie eine Statuette gebildet, die schräg in den Raum hineingestellt ist; auch der mit Früchten beladene Opfertisch ist schräg gestellt, als sollte recht absichtlich die traditionelle Seitenansicht überwunden werden. Um den Tisch sind die Opfernden beschäftigt, denen wohl noch weitere Familienmitglieder folgen. Hygieia, die neben ihrem

Vater steht, lehnt die Hand an den Baumstamm, an dem sich die Asklepiosschlange ringelt. Der Baum zeigt, daß der Raum nicht als ein reales Tempelchen aufgefaßt worden ist, sondern vielmehr als ein durch seine Tiefenanregung zur Plastik drängender Rahmen, wie das Giebelfeld eines Tempels. Das Aufbauen der Szene in diesem Raum entspringt dem gleichen naiven, spielerischen Triebe, aus dem in einem archaischen Giebel von der Akropolis aus einem Tempelchen, einem Mäuerchen und kleinen Figürchen eine Handlung aufgestellt worden ist. Auch hier werden wir wieder an die volkstümliche Kunst der Weihnachtskrippen erinnert, wenn auch freilich noch die alte Form des Monuments die Szene in einem festen Rahmen hält.

Aber auch dieser wurde gesprengt. Ein sehr merkwürdiges Stück (Abb. 91) enthält rechts in dem Rahmen des traditionellen Reliefs einen Zug von Frommen, die mit Opfergaben herannahen. Aber die Götter sind nicht auf dem Relief dargestellt, sondern für sie ist links anschließend und das Relief sowohl überhöhend wie weit vor ihm vorspringend ein kleines Tempelchen gebaut, in dem sie die Prozession erwarten. Nicht genug damit sind auch noch die Rückwand des Tempelchens und die rechte Schmalseite der Reliefplatte mit flachen Reliefs geschmückt. Wenn wir uns nun noch vorstellen, daß das Ganze auf einem Felsabsatz, mit der Rückseite an die Felswand gelehnt, aufgestellt war, so haben wir ein Ganzes, das überhaupt nicht mehr als ein Relief bezeichnet werden, sondern nur noch mit jenen Krippenszenen verglichen werden kann. Naive Volkskunst hat ja zu allen Zeiten Freude daran gehabt, aus Häuserchen und Figuren, Felsen und Bäumen Darstellungen aufzubauen, wie es jedes Kind gern tut. In diese Kategorie gehört das Werk hinein, dem als Eierschale seiner Entstehung aus einer kunstmäßigen Form noch der Reliefrahmen des Prozessionszuges anhaftet. Ähnlich ist es mit den Nymphenreliefs gegangen. Auf einem späten Stück (Abb. 92) ist jeder Rahmen geschwunden und nur ein Fels übriggeblieben, allerdings steil geformt und in seinen Umrissen noch die alte Stelengestalt enthaltend; in seinen Höhlungen und kleinen Absätzen sind der Nymphenreigen und die anderen Gottheiten der Nymphengrotten untergebracht. Auch hier hat die Entwicklung von ihrem Aus-

gangspunkt, dem Figurenrelief, dem einzelne landschaftliche Elemente beigefügt sind, fast zu dem Gegenteil, einer nachgeahmten Landschaft mit darin verteilten Figuren, geführt. Gegen das Ende des vierten Jahrhunderts sind die Werkstätten der attischen Votivreliefs gleichzeitig mit denen der Grabreliefs eingegangen.

Die Wege des dekorativen architektonischen Reliefs und der Grab- und Votivreliefs gehen im vierten Jahrhundert weit auseinander, jenes sich bewußt beschränkend, dieses seine Fesseln sprengend und sich in fast plastische Gruppen auflösend, jenes von Entwürfen großer Meister, dieses von Werkstättentraditionen gepflegt. Sie folgen beide in ihrem Stil selbstverständlich der allgemeinen Entwicklung der Plastik, aber in ihren kompositionellen Gestaltungen sind sie nicht mehr wie früher Abbilder der Malerei, wenn sie auch deren erzählendem Grundwesen im allgemeinen treu bleiben, sondern fügen sich der Gesetzlichkeit ihrer besonderen Aufgaben oder gehen den Anregungen ihrer Sonderformen nach.

VIII. Verschiedenes.

So fein entwickelt bei den Griechen das Gefühl für die Besonderheit der Gattungen in der bildenden Kunst und in der Poesie war, so wenig litt darunter die Fähigkeit, auch seltenen und einzigartigen Aufgaben gerecht zu werden. Es gab noch mannigfaltige Gelegenheiten, in denen das Steinrelief als Schmuck Verwendung finden konnte. Vieles gerade von solchen, einmaligen Schöpfungen ist verloren, aber ein glückliches Geschick hat uns zwei Meisterwerke dieser Art erhalten in zwei marmornen Reliefkompositionen, von denen die eine aus der Sammlung Ludovisi in das Thermenmuseum in Rom, die andere nach Boston gelangt ist.

Es sind zwei Werke von so seltener Gestalt, so außerhalb jeder Tradition stehend, daß wir nicht einmal über ihre Bestimmung im klaren sind. Das vollständiger erhaltene Bostoner Exemplar (Abb. 100 und 101) zeigt deutlicher die Formen des Ganzen, eine oben flach giebelförmig abgeschnittene breite Platte, die seitlich in rechtem Winkel umbiegt zu zwei kürzeren Flügelseiten, die oben nach einem kurzen horizontalen Stück abgeschrägt sind. Während die Innenseiten keinerlei Schmuck zeigen, sind die drei Außenseiten mit Reliefs dekoriert. Die Maße der Werke, Komposition und Gegenstände der Reliefs entsprechen sich so, daß beide als Gegenstücke füreinander bestimmt sein müssen. Aber im einzelnen ist manches verschieden; nicht nur, daß die eine Seitenlehne des Bostoner Exemplars (Abb. 101 links) kürzer ist, sondern es sind auch die Ornamente an dem einen Stück angearbeitet, während sie an dem anderen besonders angesetzt und zudem wahrscheinlich etwas anders gestaltet waren, und schließlich sind sowohl die Maße wie die Reliefhöhe etwas verschieden. Das spricht dagegen, daß es Bestandteile eines einzigen Monuments waren. Die wahrscheinlichste Deutung sieht in den Werken die Lehnen von Thronen, auf denen je eine Gottheit oder je ein Paar von Gottheiten saß. Dann müssen wir uns jedes der erhaltenen Stücke auf einen wahrscheinlich ebenfalls mit Ornamenten und Reliefs reich verzierten Thron aufgesetzt denken. Erst dann wird der Volutenschmuck als zugleich krönendes und ver-

bindendes Ornament verständlich; auch andere Eigentümlichkeiten des Reliefs sprechen dafür, daß sie nicht für Ansicht von oben berechnet waren. Auf die Giebelspitze und die Ecken der Rücklehne waren noch Ornamente oder Figürchen besonders aufgesetzt. Es ist nicht wahrscheinlich, daß das Paar von feierlich thronenden Gottheiten auf prunkvoll und mit feinsten Details gezierten Thronen als Weihgeschenke im Freien gestanden hat, sondern sie haben eher als Kultbilder in einem Tempel mit altertümlicher doppelter Cella nebeneinander gestanden.

Wir kennen die Kulte nicht, denen sie galten, und dunkel ist auch der Zusammenhang der Darstellungen, deren befriedigende Deutung noch nicht gelungen ist. Auf dem länger bekannten und künstlerisch vollendeteren der beiden Werke (Abb. 98 und 99) beugen sich auf schrägen Kieselhängen zwei Frauen herab zu einer in der Mitte nur in halber Gestalt erscheinenden Frau, die den Kopf in ausdrucksvoller, starker Bewegung in die Höhe hebt; sie greifen ihr helfend unter die Achseln, und sie scheint sich mit ausgebreiteten Armen an jenen in die Höhe zu ziehen. Es ist wohl Aphrodite, die, von den Horen unterstützt, aus dem mütterlichen Meere emportaucht. Der schwere Chiton, den die Horen hilfreich fassen, verdeckt den unteren Teil der Gestalt und mildert den Konflikt mit dem unteren Rande des Reliefs. Auch das Ornament diente wohl der Bewegung des Aufsteigens, denn die Voluten rollten sich hier nicht, wie bei dem Gegenstück, nach oben auf und konnten auch nicht einfach in einer stumpfen Spitze enden, sondern sie wuchsen von unten in sanfter Kurve auf, um dann nach oben in entgegengesetzter Richtung zu schwingen. Daß ihr unterer Anfang in voller Breite durch den unteren Reliefrand abgeschnitten war, ist nichts Merkwürdiges.

Auf der Hauptseite des Gegenstückes (Abb. 100) steht in der Mitte ein geflügelter Knabe, der eine Wage in der Rechten hält. Ihre aus Metall eingesetzten oberen Teile sind verloren, erhalten ist dagegen das, was er wägt, zwei kleine nackte Jünglingsfigürchen, die sich mit den Händen an die Enden der Schnüre angeklammert halten. Links und rechts sitzen zwei weibliche Gestalten. Freudig und lächelnd hebt die Frau zur Linken, wo sich die Wage senkt, die Hand, während die andere in tiefer Trauer

die Wange auf die Hand stützt. Wir begreifen wohl den allgemeinen Gehalt des Bildes; zwei Schicksale werden gegeneinander abgewogen, und die Entscheidung bringt den mütterlichen Frauen Leid oder Freude, aber der mythologische Zusammenhang entzieht sich vorläufig noch unserer Kenntnis.

So ist es auch mit den vier Flügelbildern. Da steht die schwellende Schönheit der nackten Flötenbläserin dem züchtig verhüllten, opfernden Weibe gegenüber und die zarte Blüte des Knabenkörpers der kauernden Alten, und weiter scheint es, daß Knabe und Mädchen nebeneinander gesehen werden sollten. Es sind Handlungen und Figuren, die wir in ihrer allgemeinen menschlichen Bedeutung und Gegensätzlichkeit genießen können, ohne es als einen Mangel zu empfinden, daß wir sie nicht mit Namen nennen können. Aber wir müssen uns doch bewußt bleiben, daß uns das Verständnis der religiösen Bedeutung und schließlich auch des innerlichsten Gehaltes der künstlerischen Leistung dadurch verschlossen ist, und daß wir bei den äußeren Formen dem Kunstwerke gegenüber wie in einem Vorhofe stehen bleiben.

Freilich sind es Formen, die uns wie wenige entzücken. Die Meister stammten aus einer Schule, in der sich bei dem Übergang von der archaischen zur klassischen Kunst die Gebundenheit des Alten mit der knospenden Entfaltung des Neuen in einer wollüstigen Süßigkeit vereint. Sie kann eine noch schwerflüssigere Weichheit haben, wie auf manchen nordgriechischen Skulpturen, oder auch eine intimere Zierlichkeit, wie auf dem thasischen Totenmahlrelief (Abb. 87). Das römische Werk ist ruhiger und geschlossener als das Bostoner Gegenstück. Es ist unnötig, die jedem empfindlichen Auge unmittelbar zugänglichen Reize der Formen zu schildern, bei denen ein unübertrefflich feines Gefühl für die Wirkung von Licht und Schatten gewaltet hat.

Was wir ferner ohne jede Einbuße genießen können, ist die dekorative Einfügung der Reliefs in den gegebenen Raum. Neu gegenüber allen bisher betrachteten Werken ist das Zusammenwirken mit dem Ornament. Die Lehne wurde von den Voluten, die den unteren Teil bekrönten, zusammengehalten. Das ergab keinen regelmäßig begrenzten Raum, sondern aus Ornamenten

herauswachsende Flächen. Auch die Ecken, an denen sie aneinanderstoßen, sind nicht in tektonischer Vertikalität gebildet, sondern schwingen sich in leiser, organischer Bewegung aus dem Kelche des Ornaments empor. Die sitzenden Gestalten nehmen die sich aufrollenden Voluten, auf denen weiche Kissen liegen, zum Lager; die Voluten bei Aphrodites Meergeburt schwingen den Rhythmus der Bewegung mit. Ornamente und Figuren sind füreinander entworfen. Die Rundplastik kannte die Verbindung von Figur und Ornament bei den Firstbekrönungen der Tempel; häufig ist sie in der antiken Ornamentik, namentlich im Kunstgewerbe. Auch hier verleiht sie dem Werke einen kunstgewerblichen Charakter, der gut zu der Bestimmung als Teil eines in Stein übertragenen Möbels paßt und andere Gesetze wirken läßt, als die Tektonik eines Bauwerks. Aber die Bilder gehen doch wieder im Sinne des erzählenden Reliefs über das Ornamentale hinaus, indem die Hauptseiten eine mythologische Szene darstellen und die Gestalten der Nebenseiten jede eine besondere, in sich geschlossene und keiner Ergänzung bedürfende Handlung verkörpern. Freilich brauchen wir die Hauptdarstellungen nur mit einem Werk wie dem eleusinischen Relief (Abb. 66) zu vergleichen, um zu gewahren, wie die Frontalität der Mittelfigur dem Ganzen eine betonte ornamentale Symmetrie gibt, die der anderen, gleichzeitigen Reliefskulptur fernliegt. Die wunderbare Schmiegsamkeit des dekorativen Empfindens hat an diesen Werken zu ganz neuen und einzigartigen Bildungen geführt.

Eine Verwendung des Reliefs, bei der es in noch höherem Maße als sonst Beiwerk ist, ist die Anbringung als Schmuck der Basis eines rundplastischen Denkmals. Hier mußte es ganz hinter dem Werk der freien Plastik zurücktreten, und wo uns aus der langen Reihe der Basisreliefs, die es gegeben hat, Reste erhalten sind oder neu geschenkt werden, da spüren wir die Zurückhaltung und bewußte Unterordnung. Waren sie doch von denselben Meistern geschaffen, deren Werk die Statue war, und es hat hier, wo wir es mit Reliefs zu tun haben, die nach ihren Entwürfen unter ihren Augen für Betrachtung aus nächster Nähe hergestellt wurden, einen ganz eigenen Reiz, zu beobachten, wie die dekorative Aufgabe von ihnen behandelt wurde.

Von einem sehr altertümlichen Denkmal, wahrscheinlich einer Sphinx, aus Attika ist uns das Mittelstück der Basis erhalten (Abb. 93). In einer strengen dorischen Blattwelle lädt es oben tragend weit aus; unter ihm müssen wir uns einen Unterbau von mehreren Stufen ergänzen. In ganz flachem Relief ist auf der Breitseite ein jugendlicher Reiter dargestellt, neben dessen Silhouette die streng parallel gezeichneten Umrisse eines zweiten Pferdes erscheinen. Trauernde Gestalten mit den traditionellen heftigen Gebärden des Schmerzes erscheinen an den Schmalseiten. Was wir hier sehen, ist kaum Relief zu nennen, sondern mehr eine geritzte Zeichnung, deren Grund ein wenig vertieft ist. Diese übermäßige Zurückhaltung wird bald aufgegeben, aber noch auf archaischen Basen der höchsten Blütezeit nähert sich das flache Relief durch die Mittel der linearen Zeichnung stärker der Malerei als es sonst auf griechischen Reliefs je der Fall ist.

Zwei köstliche Werke hat uns kürzlich ein glücklicher Zufall beschert. In Athen kamen zwei Statuenbasen zutage, von denen jede auf drei Seiten mit Reliefs geschmückt war, fast so frisch erhalten, wie sie aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen waren. Die Vorderseite der einen (Abb. 95) schmücken Darstellungen aus der Palaestra, in der Mitte ein Kämpferpaar, das zu einer Art Ringkampf angetreten ist, eine Gruppe von fast wappenartiger Symmetrie des Aufbaues, wohl geeignet für die Stelle, die sie einnimmt. Links ein Jüngling, der zum Laufe angetreten ist, rechts ein Genosse, der mit dem Wurfspieß beschäftigt ist. Ein zielbewußter Wille formt die straffen Bewegungen der geübten Glieder zu geschlossenem Rhythmus. Dem Spiel und Scherz der lebensfrohen Jugend sind die Nebenseiten gewidmet. Wir genießen mit den Jünglingen (Abb. 96), deren Körper sich leuchtend von dem sattroten Grunde abheben, und mit dem Meister, der sie schuf, die Wonnen, in heiterem Ballspiel alle Glieder des bewegungsgeübten Körpers zu regen. Die archaische Gebundenheit mancher Wendungen und Gesten hemmt die Lebendigkeit nicht. Auf der Gegenseite (Abb. 97) belustigen sich zwei Jünglinge damit, ihre Lieblingstiere, einen Hund und eine Katze, vorsichtig aufeinander loszulassen. Mit komischem Ernst

beobachten die Besitzer und zwei zuschauende Freunde, wie die Tiere sich kampfbereit gegenüberstehen, der Hund mit elastisch vorgestellten Vorderfüßen und vorgerecktem Kopf, die Katze fauchend und mit gekrümmten Rücken. Wenn sie im nächsten Moment aufeinander losstürzen, werden ihre Herren die Leinen wieder straff ziehen, und das Spiel kann von vorne beginnen.

Auf der Vorderseite der zweiten Basis (Abb. 94) sind drei Paare von nackten Jünglingen mit einem Ballspiel beschäftigt, das unserem Hockeyspiel zu gleichen scheint. Die Ausführung dieser Figürchen ist weniger straff, aber die Komposition in ihrer Verbindung von Wechsel und Symmetrie ist meisterhaft. Jede dieser Basen wird die nackte Statue eines Jünglings getragen haben; für das schmückende Beiwerk konnte man keinen schöneren Stoff finden als die Schilderung des frohen Sportlebens, an dem die ritterliche Jugend dieser hochgemuten und genußfrohen Zeit gegen Ende des sechsten Jahrhunderts sich erfreute. Konnten doch auch die Vasenmaler in ihrer für diese Jugend bestimmten Produktion sich nicht genug tun in der Schilderung ihrer Freuden, straffen Trainings, heiteren Spiels und fröhlichen Humors. Es sind Bilder einer gesunden Generation, der noch eine ernste Probe beschieden war; die Jünglinge dieser Epoche haben als reife Männer in dem großen Entscheidungskampf um die griechische Kultur gegen die Perser gekämpft.

Eine formale Eigentümlichkeit dieser Reliefs ist es, daß sie Vasengemälden ihrer Epoche so sehr gleichen, als ob sie von demselben Meister entworfen wären. Nicht nur in der Führung des Umrisses, in den ornamentalen Linienzügen der Gewänder und in der Stilisierung der Haare. Auch die Muskeln sind fester linear umgrenzt, als es sonst die Regel ist; es ist nicht eine Übersetzung in die Vortragsweise der Plastik vorgenommen, wie es der Bildhauer sonst zu tun pflegte. Für dieses Festhalten des Zeichnerischen war die Flachheit des Reliefs eine Voraussetzung, die ihrerseits aus der dekorativen Zurückhaltung des Beiwerks der Basis entsprang. Aber vielleicht ist in diesem Falle der Zusammenhang mit der Malerei der Vasen noch inniger. Nicht die Wandmalerei oder die monumentale Reliefplastik war es,

in der das Thema der attischen Jugendfreuden in Hunderten von Variationen erklang, sondern eben die Kunst der edlen Symposiongeräte. Von dort her hat sich der Meister die Vorlage geholt, und man möchte meinen, daß er mit vollendetem Takt die Zeichnungen in Stein vertiefte, die er sich von einem befreundeten Meister aus dem Kerameikos, dem Töpferviertel Athens, entwerfen ließ, und dessen Namen wir wohl unter den uns bekannten Vasenmalern suchen dürfen.

An der Basis von Kultstatuen gelangte das Relief auch ins Tempelinnere. Phidias hat die Goldelfenbeinbilder des olympischen Zeus und der Athena im Parthenon mit Basisreliefs geschmückt, die er als niedrigen, die Vorderwand schmückenden Fries behandelte, auf dem die Figuren in einer mythologischen Handlung nach der Mitte zu bewegt waren. Das eine Mal war die Geburt der Aphrodite aus dem Meere, das andere Mal die Schmückung der Pandora dargestellt. Es waren also bildlich komponierte, nicht ornamentale Friese, wohl verständlich an ihrer Stelle, an der sie mit einem Blick zu übersehen waren, und doppelt begreiflich bei dem Meister, der selbst einen riesenhaften Tempelfries bildlich komponierte. Leider sind nur unvollständige Nachbildungen der Parthenosbasis erhalten.

Im vierten Jahrhundert scheint, wie bei dem Tempelfries, eine mehr ornamentale Lösung gesiegt zu haben. Ein köstlicher Besitz des Athener Nationalmuseums sind drei der vier Reliefplatten, mit denen Praxiteles die Basis einer Göttergruppe in Mantinea schmückte. Auch hier sind es nicht etwa rein ornamentale Gestalten, die er verwendet, sondern immer noch ist das Thema die Erzählung einer mythologischen Handlung. Apolls musikalischer Wettstreit mit Marsyas in Anwesenheit der neun Musen war der Gegenstand. Die rechte Platte der Vorderseite (Abb. 102) enthielt die Hauptfiguren. Apoll hat gespielt. In göttlicher Ruhe sitzt er links auf einem Felsblock; noch liegen die Finger der Linken an den Saiten. Welch Gegensatz zwischen dem göttlichen Meister der klassischen Musik der Leier zu dem wilden Silen, der mit heftigen Gebärden den sinnlich aufwühlenden Klang seiner Flöten tönen läßt. Er entrinnt dem Verhängnis nicht. Schon steht ihm der skythische Sklave nahe, der

die grausame Strafe für seinen Übermut vollziehen wird, in einer dem wissenden Beschauer verständlichen Vorwegnahme des Ergebnisses des noch nicht beendigten Wettstreites.

Die Darstellung entfernt sich von der Gewohnheit der Malerei und des Reliefs dadurch, daß die drei Gestalten wie eine Gruppe plastischer Statuen voneinander gelöst sind. Sie überschneiden einander nicht und sind nicht durch Gebärden und Blicke miteinander verbunden. Dadurch wird die Intensität des inneren Zusammenhanges zugunsten einer mehr repräsentativen Darstellung gemindert. Es ist mehr eine Serie von Einzelfiguren, die durch inhaltlichen Zusammenhang und die scharfe Antithese der Motive miteinander verknüpft sind. Dieser Zusammenhang ist auf den anderen Platten völlig aufgelöst, während die verlorene linke Platte der Vorderseite wohl mehr im Sinne der Wettkampfszene komponiert war. Auf jeder dieser Platten waren drei Musen dargestellt. Auf den erhaltenen Seitenplatten (Abb. 103) stehen oder sitzen sie in gleichmäßigen Abständen, ohne eine Anteilnahme an dem Streit oder eine innerliche Bewegung zu verraten. Nur in einzelnen Gesten ist noch etwas mehr Handlung, als sie die plastische Einzelstatue besaß, vorhanden. Es sind Einzelfiguren in den Typen plastischer Schöpfungen des Meisters, die hier, lose durch das Thema zusammengehalten, fast ornamental auf die Flächen verteilt sind. Schon im fünften Jahrhundert gibt es Vorstufen dazu. Es bedurfte einer mehrhundertjährigen Entwicklung, um von den erzählenden Anfängen zu dieser Form zu gelangen, die uns als etwas Selbstverständliches erscheint. Sie läßt den Reliefschmuck als ein dienendes Glied einem höheren Zwecke einen Teil seiner Wesenheit opfern. Die Einzelgestalten der Musen sind Verkörperungen jener schönen Grazie, die Winckelmann wie Venus von der Dione geboren sein läßt; „diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, teilhaftig: sie ist nicht begierig, zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben". In ihr „suchten die Meister die hohe Schönheit mit einem sinnlicheren Reize zu begleiten und die Großheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen".

Ein Viergötteraltar auf der Akropolis macht uns zum Zeugen einer merkwürdigen künstlerischen Schöpfung, die in der späteren Antike tief und lange nachgewirkt hat. Da steht in feierlich zierlichem Schritt eine Athena (Abb. 104), mit archaischer Grazie bewegt und von einem altertümlichen Liniengefältel umgeben. Religiöse Tradition hatte im fünften Jahrhundert archaische Formen an Götterbildern bewahrt, in die sich jeweils das neue Empfinden der Zeit einschlich. Aber im Beginn des vierten Jahrhunderts hat ein eigenartiger Künstler aus einem Einfühlen in die künstlerischen Reize der archaischen Kunst und aus einem fein empfindenden Pointieren dessen, was ihn daran lockte, einen besonderen Stil, den archaistischen, geschaffen. Er nimmt den Gestalten die Erdenschwere, er belebt die leise Eigenbewegung der archaischen Faltenzüge, er steigert mit höchster Empfindlichkeit die Zierlichkeit der Motive von Figur und Gewandung. Es ist ein Stil, der stärker als sonst die Plastik die Linie an sich kultiviert. Es ist kein Zufall, daß dieser Stil gerade an Altären, Basen und ähnlichen Gegenständen und zwar, wie es scheint, im Relief selbst entstanden ist. Hier mochte schon religiöses Bedürfnis leicht die feierlich wirkenden altertümlichen Formen erstreben. Der archaistische Stil ist eine intime Kunst, die liebevoll sich versenkende Betrachtung aus nächster Nähe verlangt. Dazu war das dekorative Relief der Architektur nicht geschaffen. Hier allein, an Altären und Basen, die auf Stufen etwas erhöht waren, war diese Vorbedingung erfüllt. Auch sie fielen in den unmittelbaren Aufgabenbereich der großen Künstler. Die Werkstätten der Grabreliefs haben sich nie, die der Votivreliefs selten mit dem archaistischen Stile befaßt.

Eine besondere Aufgabe wurde dem Relief auf kleinasiatischem Boden zuteil, der Bildschmuck steinerner Sarkophage. Dort herrschte in einigen Teilen des Landes die alte Sitte, den Toten in einem über der Erde monumental aufgestellten Steinsarge zu bestatten, dessen Form wohl ursprünglich der des Hauses nachgebildet war. Später stellte man den Sarkophag auch sichtbar in gewölbten Grüften auf, während die Griechen des Festlandes, wenn sie ihre Toten nicht verbrannten, den unverzierten Sarkophag in die Erde senkten. Mit der Form des Hauses mischten

sich andere, die dem truhenartigen, hölzernen Sarge entlehnt waren. Die Lang- und Schmalseiten des in Stein gebildeten Sarkophages boten Raum für friesartige und metopenartige Darstellungen. Auf dem in der sidonischen Königsgruft gefundenen sogenannten lykischen Sarkophage, dessen Körper Truhenform hat, während der Deckel eine lokale lykische Dachform nachbildet, sind uns solche Reliefs aus einer unter attischem Einflusse des späteren fünften Jahrhunderts stehenden Schule erhalten, Jagden auf den Langseiten, metopenartige Kentaurenkämpfe auf den Schmalseiten (Abb. 105).

Im Jahre 1558 schickte ein venezianischer Statthalter aus Cypern den berühmten Amazonensarkophag nach Venedig, der jetzt den Stolz des Wiener Antikenmuseums bildet. Amazonenkämpfe schmücken ihn auf allen vier Seiten, die den Friesen des Mausoleums (Abb. 106) nahestehen. Aber auch hier erleben wir wieder die Anpassung an die Besonderheit der architektonischen Form. Wohl füllt die Flächen die gleichmäßige Bewegung eines Frieses des vierten Jahrhunderts, aber der Fries umläuft nicht ungeteilt den ganzen Sarkophagkasten wie ein architektonischer Fries, sondern die Pfeiler, in die sich die Eckpfosten der hölzernen Truhe gewandelt haben, rahmen auf jeder Seite eine bildmäßig abgeschlossene Fläche ein. Dieser Anregung ist der Meister gefolgt, indem er die Figuren zu symmetrischer Gestaltung komponierte. Am strengsten entsprechen sich die seitlich rahmenden Eckfiguren, während nach der Mitte zu die Responsion beweglicher wird. Die auch dem griechischen Tafelbilde innewohnende und sich ganz ähnlich äußernde Neigung zur Symmetrie ist hier entsprechend der dekorativen Bedeutung gesteigert, zugleich aber mit einer wundervollen Freiheit im einzelnen durchgeführt.

Schon früh war in die Truhenform des Sarkophags die Nachbildung der Säulenstellung eines Tempels eingedrungen. Auf dem Sarkophag der „Klagefrauen“ aus Sidon (Abb. 107) ist um die Mitte des vierten Jahrhunderts die architektonische Gestaltung so weit getrieben, daß nur die Pfeiler an den Ecken noch die Herkunft aus den Eckpfosten der Holzlade verraten. Ein architektonischer Miniaturfries umläuft den Sockel; auf einem

seltsamen Fries über dem Dachgesims sind Wagenzüge dargestellt. Aber den Hauptschmuck bilden die Frauengestalten, die, stehend oder sich anlehnend, beherrschten Schmerz in vielfachen Variationen äußern. Hier ist das Relief zur Wiedergabe rein plastischer Gestalten gelangt, die wohl durch die Parallelität des Themas, nicht aber durch eine sie verbindende Handlung zusammengehalten werden. In den Hallen griechischer Tempel waren Statuen in gleicher Weise aufgestellt. Wie die Architektur des Sarkophages eine Blendsäulenstellung ist, so sind die rundplastischen Statuen ins Relief übertragen. Auf diese Weie ist hier eine Form des Reliefs entstanden, die der älteren Kunst fremd, uns aber aus dem Mittelalter geläufig ist, das auf seinen Sarkophagen ähnliche Motive behandelt hat. Noch kühner war es freilich, als Praxiteles ohne Einfügung in seine Architektur die Musen seiner Basis in Mantinea als Statuen behandelt.

Von Kleinasien war die Sarkophagkunst nach Etrurien gekommen. In Anknüpfung an etruskische und kleinasiatische Traditionen entstand in der römischen Kaiserzeit eine Sarkophagkunst, die das Sarkophagrelief zu einer die ganze damalige Welt beherrschenden Form machte, während es in der griechischen Kunst auf einen engen Kreis beschränkt war.

IX. Pergamon.

Auf dem Burgberg von Pergamon, von dem der Blick über die weite, von langen Gebirgsketten begleitete Ebene des Kaikos bis zum Meer und darüber hinaus zu der Insel Lesbos reicht, ließ das mächtige, kunstsinnige Geschlecht der Attaliden Terrasse über Terrasse mit prächtigen Bauten errichten, prunkvollen Palästen, Tempeln, Märkten, Gymnasien, Theater und Bibliothek. Auf einer dieser Terrassen erhob sich ein gewaltiges Monument, das als Dank für einen Sieg über die Gallier zu Ehren des Zeus errichtet war, der Altarbau, dessen Reliefschmuck den stolzesten Besitz der Berliner Museen bildet.

Wenn man von dem Altar zu Pergamon spricht, so wird diese Bezeichnung dem Bau weder in bezug auf seine Gestalt noch auf seine kultliche Bedeutung ganz gerecht. Ein mächtiger, fast quadratischer Bauklotz bildet den Unterbau (Abb. 108). In ihn schneidet im Westen eine breite Freitreppe ein, die zu beiden Seiten nur je einen Flügel (Abb. 109) stehen läßt. Solche Treppen führten auch an alten Altären zu dem Standplatz für die Opfernden hinauf. Wer aber hier die Treppe hinauf und durch die Säulenhalle, die sich auf sie öffnete, schritt, der stand nicht auf dem Altar selbst, sondern er trat in einen von Säulenhallen umgebenen Hof, in dessen Mitte erst sich der eigentliche Altar erhob. Die Rückseite dieser Säulenhallen und ihre Mauerzungen, die sich auf die Flügel neben der großen Freitreppe (Abb. 109) erstreckten, waren rings herum durch eine Säulenstellung geschmückt, die dem Bau eine gleichmäßige, nach außen gerichtete Front gab. Das Ganze ist nicht einfach ein regelmäßiger, in gigantische Maße übersetzter Altar, sondern es ist ein auf ein hohes Podium aufgesetzter heiliger Bezirk, in dem ein Altar stand, in dem aber auch ein Tempel hätte stehen können. Daher ist auch der Platz, auf dem sich der ganze Bau erhob, nicht seinerseits mit Säulenhallen geschmückt.

Die Form, die der pergamenische Herrscher seinem Zeusheiligtum gab, war nicht rein hellenischen Vorstellungen entsprungen. Das griechische Heiligtum ist ein abgegrenztes Stück Natur, das nicht durch künstliche Mittel über die Erdenwelt erhoben ist.

In Mesopotamien dagegen errichtete man den Göttern, die man sich auf Bergen thronend und über Gebirge schreitend vorstellte, Heiligtümer auf steilen, künstlichen Bergen; ein solches Werk war der babylonische Turm. Kleinasiatische Fürsten übernahmen diesen Baugedanken, indem sie sich im fünften und vierten Jahrhundert Grabbauten errichten ließen — das Nereïdenmonument und das Mausoleum —, bei denen sich ein Tempel auf hohem Unterbau erhob, der aber von griechischen Meistern in griechische Proportionen übersetzt und in griechische Form gekleidet wurde. Alexander der Große begann eine Wiederherstellung des zerfallenen babylonischen Turms. Hier in Pergamon ist der mesopotamische Gedanke, daß der Unterbau das ganze Heiligtum trägt, übernommen, aber das Verhältnis der Teile zueinander durch griechisches Empfinden umgestaltet, indem an die Stelle des Turmes ein zu den Verhältnissen der Säulenhallen des heiligen Bezirks wohl proportioniertes, mehr breites, als hohes Podium getreten ist. Das Motiv der breiten Treppe, die zu dem nach außen abgeschlossenen, durch den Unterbau wie auf einer kleinen Akropolis über die Umgegend erhobenen Bezirk führt, mag der Anlage älterer Altäre entlehnt sein. Möglich ist es, daß der ganze Bau schon ein Vorbild in einer der hellenischen Städte besaß, die auf dem Boden Mesopotamiens erblühten, und in denen alter Orient und Griechentum ein Bündnis miteinander schlossen, das der antiken Architektur neue Entwicklungsmöglichkeiten gab. Inmitten der rein griechischen Kultur des westlichen Kleinasiens muß der Bau als eine unerhört kühne Tat gewirkt haben.

Die Hauptfläche des riesenhaften Unterbaues war auf allen Seiten, nur durch die Treppe unterbrochen, mit einem fast zweieinhalb Meter hohen Relieffriese geschmückt. Dieser Fries bedeutet in seiner tektonischen Verwendung etwas völlig Neues in der Geschichte des antiken Reliefs. Bis dahin war die Wand eines griechischen Baues immer in ihrem Aufbau von jedem Schmuck freigehalten worden, und nur an ihrem oberen oder unteren Rande hatte der Fries als ein begleitendes Band Platz gefunden. So war es auch bei den alten, hohen Grabbauten Kleinasiens der Fall gewesen. Wo einmal an der Innenwand einer Um-

fassungsmauer mehrere Reliefstreifen übereinander saßen, hatte es sich um eine lokale Übertragung aus der Malerei, vielleicht unter orientalischen Anregungen, gehandelt. Hier dagegen, wo die Front des Unterbaues aus einem breit vorspringenden Sockel, einer Wandfläche und einem Gesims, wie es eine Tempelfront oben zu krönen pflegt, besteht, ist nur der Sockel glatt gelassen, während die eigentliche Wandfläche in ihrer vollen Ausdehnung durch das Relief ausgefüllt wird. Auch das ein Motiv, das uns trotz des griechischen Gewandes wieder nach dem Orient weist.

Gewaltig war die Längenausdehnung des Frieses, groß waren die Proportionen seiner Gestalten. Wenn er ältere Tempelfriese durch diese Maße überbot, so war er überdies noch durch seine Anbringung dem Beschauer ganz nahegerückt. Zum Gegenstand war eine einzige Handlung gewählt, die ihn gleichmäßig mit stark bewegten Figuren zu füllen ermöglichte, der Kampf der Götter gegen die Giganten. Dieser Gegenstand hatte am Hofe der Attaliden noch eine besondere Bedeutung. Die Pergamener fühlten sich nach ihren siegreichen Kämpfen mit den Völkerwanderungszügen der Kelten als die Retter der griechischen Kultur, und ihre Höflinge, Poeten und Künstler beeilten sich, ihre Taten mit den großen Taten der Götter und Helden zu vergleichen. So ist auch die Gigantomachie des pergamenischen Altarbaues ein Symbol des Galliersieges seines Stifters.

In der Einheit der Handlung, der Gleichmäßigkeit der Füllung mit Figuren und in der ununterbrochen durch den ganzen Fries flutenden Bewegung setzt der Fries die Traditionen älterer Jahrhunderte fort. Aber völlig verändert ist das Temperament. „Man wählte", um ein in anderem Zusammenhange gebrauchtes Wort Winckelmanns anzuwenden, „das Gewaltsame anstatt der Ruhe und der Stille, und die Empfindung wurde gleichsam aufgeblasen und bis an ihre äußersten Grenzen getrieben". Diese Gigantomachie gleicht nicht einem fröhlichen Turnier, wie an dem alten delphischen Schatzhause, auch nicht der elementaren Entfesselung brutaler Urgewalten, wie die Kentauromachie des Westgiebels von Olympia, sondern einem ergreifenden Drama, in dem das Ringen der gewaltigsten Mächte des Himmels und der Erde dargestellt ist. Mit den bekannten großen Göttern haben

sich eine Menge von Gottheiten vereinigt, die pergamenische Gelehrsamkeit zu diesem Zweck zusammenstellte. An der Ostfront kämpfen die Größten der olympischen Götter, unter ihnen besonders hervorgehoben und besonders gut erhalten Zeus (Abb. 110) und Athena (Abb. 112). Auch die dreileibige Hekate (Abb. 113) steht hier im Kampf. Im Norden ringen die Personifikationen der Nacht (Abb. 111) und der Finsternis, im Süden die Mächte des Tages und des Lichts. Auf die Flügel neben der Treppe (Abb. 114) sind andere Gruppen verteilt, deren Ringen auf den Stufen der Treppe (Abb. 115) keinen Halt macht. Aber diese wohlüberlegte Gliederung ist nicht in die Form einer bildmäßigen Zusammenfassung oder symmetrischen Responsion innerhalb der einzelnen Seite gebracht, sondern nach dem siegreichen Prinzip des ionischen Frieses in eine gleichmäßige Bewegung ohne Ende.

Der Strom dieser Bewegung wird dadurch nicht unterbrochen, daß einzelne Szenen sich zu geschlossenen Kompositionen runden. Eine solche ist die Gruppe der Athena. In gewaltiger Bewegung stürmt die Göttin voran, den schlangenfüßigen und geflügelten Giganten Alkyoneus an den Haaren von der Stelle reißend, an der er von der Erde geboren und unsterblich war. Schon schwebt die Siegesgöttin heran, Athena zu kränzen, und vergeblich ist das Flehen der Erdgöttin, die emportaucht, um das Leben ihres Kindes zu retten. Das Pathos dieser Darstellung war dem älteren Relief fremd gewesen. Ihm waren, wenn es solche Kämpfe darstellte, nur die Bewegungen selber und der Ausdruck jener Empfindungen zugänglich gewesen, die durch Haltung, Gebärde und den Blick des unbewegten Gesichtes wiedergegeben werden konnten. Jetzt hat die Plastik diese Schranke durchbrochen, indem sie auch den momentanen Ausdruck stärkster seelischer Bewegungen in den Zügen des Gesichtes festhält. Der tragische Ausdruck der Masken des Theaters wird jetzt in die Wirklichkeit übertragen. Dadurch war der Plastik die Darstellung von Bewegungen des Gemüts erschlossen, die mehrere Jahrhunderte lang der Malerei vorbehalten gewesen war. Die zahllosen Gestalten wutverzerrt kämpfender, schmerzvoll zusammenbrechender und sterbender Giganten boten dem Meister des Frieses eine Fülle

von Gelegenheit, im Ausdruck des Gesichts die Tragik des Unterliegens darzustellen.

Das große Pathos des Frieses äußert sich aber nicht nur in der Leidenschaft der Handlung und des Ausdrucks, sondern auch in dem Gewühl, fast dem Übermaß dicht gedrängter Gestalten. Hier ist der äußerste Gegensatz zu der Zurückhaltung, ja Leere der Friese des vierten Jahrhunderts erreicht. Während sich dort die schlanken Gestalten von einem klaren Grunde abhoben, ist hier kaum irgendwo ein Stück des Grundes zu sehen, sondern alles ist von Leibern der Kämpfer und flatternden Gewandstücken erfüllt, die, wie die ringelnden Haare, von dem Toben des Kampfes mitergriffen werden. Ebenso füllen die Figuren den Raum oben bis zum Rande. Innerhalb des Rahmens ist kein Stückchen, das nicht von tiefster Erregung durchbebt würde. Diesem Ausdruck dient eine quellende Phantasie, die seltsame und grauenhafte Mischgestalten von Mensch und Tier für die Giganten erfindet. Diese Reliefs verlangen die Steigerung ihres Lebens durch starkes Licht, wie es die Abbildungen 112 und 113 erfüllt.

Wenn man das Gewoge dieses Kampfes erblickt, meint man, es müsse mit der Gewalt seiner Bewegung den ganzen Bau in Schwingung versetzen und über die Grenzen der architektonischen Umrahmung branden. Aber seltsam, wie durch einen Zauber gebannt, hält es sich in den Grenzen, die ihm gesteckt sind. Es ist kein machtvolles architektonisches Band, an dem die Leidenschaft vergebens rüttelt, sondern vor zierlichen Gliedern eines feinen Gesimses macht sie freiwillig Halt. Das ist auch hier noch die klassische Lösung des dekorativen Reliefs, wie sie am Parthenon erreicht war, stärkste Bewegung, die aber nie mit dem Rahmen in Streit gerät, sondern innerhalb desselben mit scheinbar ungefesselter Freiheit tobt. Wenn wir das Temperament des Frieses als innerlich nächstverwandt dem Barock empfinden, so lehrt uns diese Erscheinung zugleich den tiefen Unterschied. Im Barock nimmt die Architektur an der Bewegung teil, und die dekorative Skulptur quillt allenthalben über ihre Grenzen hinaus. Auch im Friese selbst werden wir bei näherem Zuschauen manche Unterschiede vom modernen Barock gewahr. Die Motive hängen zum

großen Teil von Vorbildern der älteren klassischen Kunst ab. Das nimmt ihnen die quellende Frische der Erfindung. Der große Schwung der Bewegung wird gehemmt durch kleine, ja kleinliche Gegenbewegungen. Daher haben wir oft den Eindruck eher der Unruhe als der Leidenschaft und mehr des Gewaltsamen als des Gewaltigen, und das große Pathos, das uns an manchen Gruppen berauscht, ist nicht immer aus der Seele des Meisters des Frieses geboren, sondern von einem älteren Vorbilde erborgt. Letzten Endes sind die Unterschiede darin begründet, daß gewisse Grundeigenschaften des Griechentums dem Barockempfinden eben nicht die gleiche Gestaltung wie in der neueren Zeit zuteil werden lassen konnten, und sie dürfen uns nicht verschleiern, daß der Fries gegenüber allem Vorangegangenen doch eine höchst neuartige und bedeutende Leistung ist. Stärker als ältere Friese ist er mit der Großplastik trotz des Festhaltens des dekorativen Grundcharakters dadurch verbunden, daß seine überlebensgroßen Figuren auf Betrachtung aus nächster Nähe berechnet waren; dem entspricht die feine Durchführung der Arbeit bis in das kleinste Detail.

Dasselbe Bauwerk hat eine noch unvergleichlich originellere Schöpfung in einem kleineren Friese (Abb. 116 und 117) besessen, der die Innenseite der Mauer des oberen Innenhofes schmückte. Er war nur etwa anderthalb Meter hoch und saß unmittelbar über einem 1,38 Meter hohen Sockel. Der Beschauer, der an ihm entlang schritt, konnte Szene auf Szene aus nächster Nähe ablesen. Der Fries saß an derselben Stelle, die in griechischen Räumen ein glattes, einfarbiges oder mit Malereien geschmücktes Feld einnahm. In einem nicht erhaltenen Innenraum des Mausoleums von Halikarnaß hat er vielleicht einen Vorläufer gehabt. Wenn, wie es wahrscheinlich ist, vor der Wand noch eine Säulenstellung stand, so war auch für den Abstand und die Beleuchtung die Intimität eines Innenraumes gegeben. Dieser Fries war geschmückt mit einer Darstellung der Lebensschicksale des Helden Telephos, des Sohnes des Herakles und der Auge, den das pergamenische Königshaus als seinen Stammvater und Gründer der Stadt verehrte. Nur ein kleiner Teil von der epischen Erzählung der vielverschlungenen Lebensschicksale des Helden ist erhalten. Auf

einem Stück (Abb. 116a) wird für die trauernd auf einem Felsen sitzende Auge ein Floß gebaut, in dem sie den Fluten preisgegeben wird. Die gerettete Auge führt den Kult der Athena in ihrer neuen Heimat ein (Abb. 116b). Ein anderes Fragment (Abb. 116c) zeigt Herakles, der unter einer Platane seinen kleinen Sohn findet, den eine Löwin nährte, als Auges Vater ihn im Gebirge aussetzte. Ein Stück lebendiger Bewegung enthält eine Platte (Abb. 117a), auf der ein König, eng von Gefolgsleuten umgeben, herausschreitet, um einen Ankömmling zu bewillkommnen. Dem Telephos, der von Achilleus verwundet worden war, hatte das Orakel geweissagt, daß nur der, der die Wunde geschlagen habe, sie heilen könne. Eine Szene (Abb. 117b) zeigt uns, wie Telephos bei den Argiverfürsten eingekehrt ist und nun sein Anliegen vorbringt. Im Kreise sitzen die Fürsten; zwei Diener, der eine mit Weinkanne und Trinkschale, der andere mit einer Schale voll Früchten, rahmen die Szene rechts und links ein. Die Proben zeigen, daß hier mit epischer Ausführlichkeit und Erzählerbehagen die Lebensgeschichte in einer langen Folge von Szenen dargestellt wird.

Bilderzyklen hat es in der griechischen Malerei schon vorher gegeben, was aber hier zum allerersten Male in der antiken Kunst begegnet, ist, daß die Telephosgeschichte nicht aus einer Reihe von getrennten Bildern besteht, sondern daß ihre Szenen unmittelbar ineinander übergehen, manchmal durch einen Baum oder Pfeiler getrennt, häufig durch Verschränkung der äußersten Figuren miteinander verbunden. Auf einer ungeteilten Fläche wird das ganze Leben erzählt, in dessen Szenen immer wieder die Gestalt des Helden auftritt. Diese Abstraktion von der Einheit der Handlung, die uns aus der christlichen Kunst vertraut ist, haben die Griechen sonst nicht gekannt; dagegen war sie eine häufige Darstellungsform der altorientalischen Kunst. Das ist die dritte orientalische Anregung, der wir am pergamenischen Altarbau begegnen.

Daß der Fries kontinuierlich erzählte, und daß er die Stelle eines Gemäldes einnahm, waren für den Meister, der ihn schuf, zwei neue Aufgaben, denen er ohne Bindung oder Hilfe durch eine Tradition gegenüberstand. Und hier spüren wir gerade das,

was der große Fries vermissen ließ, den frisch sprudelnden Quell originalen Schaffens. Durch keinen tektonischen Zwang gebunden, konnte er seine Phantasie frei walten lassen. Er war ein Epiker und konnte dieser Veranlagung frei folgen. Dieser Fries beschränkt sich nicht mehr auf die Figuren, sondern stellt sie in die freie Natur, in Fels und Wald, oder er deutet die Architekturen der Innenräume an, er schmückt die Szene mit vielem Detail und läßt einen freien Luftraum über den Figuren. Es ist nichts von der strengen Ökonomie des alten dekorativen Reliefs übriggeblieben; an ihre Stelle ist die breit hinfließende Erzählung getreten. Sie erstrebt keine tragische Wirkung, sondern will nur Epos sein. Sie erfüllt in ihrer Frische die Gestalten mit einem Charme, wie ihn wenige griechische Werke besitzen. Kein Zweifel, daß in der Einbeziehung der Landschaft Anregungen der Malerei übernommen sind. Aber es sind keine Gemälde mechanisch ins Relief übertragen worden, sondern mit dem alten untrüglichen Feingefühl ist dem Relief nichts zugemutet worden, was mit den Bedingungen seiner Form unerträglich wäre, und die klassische Gestalt des Steinreliefs, das von der Vorderfläche in die Tiefe hineingearbeitet wird, ist auch hier fest innegehalten.

Was der Hellenismus an Tempelfriesen, an Grab- und Votivreliefs geschaffen hat, ist nicht von großer Bedeutung. Nur an neuen Aufgaben entzündete sich bei den Griechen die Flamme des künstlerischen Schaffens. Davon ist der pergamenische Altarbau ein lebendiges Zeugnis.

X. Reliefbilder.

Wenn wir uns dem letzten Kapitel des griechischen Reliefs zuwenden, müssen wir den Heroen, den Riesenmaßen und den großen Leidenschaften Lebewohl sagen. In jeder späten Kunst stehen die Gegensätze hart beieinander. Neben Rubens und van Dyck wirkten Brouwer und Teniers, auf das Barock folgte das Rokoko.

Von den Friesen des pergamenischen Altarbaues wenden wir uns einem kleinen, nur 30 cm hohen Marmorbildchen zu, das sich in der Münchener Glyptothek befindet (Abb. 118). Ein Bauer, gebückten Ganges, den Filzhut auf dem Kopfe, einen Hasen an einem Stock über der Schulter tragend, einen Korb in der Rechten, treibt eine schweren Ganges einherschreitende Kuh vor sich her, über deren Rücken zwei Lämmer aufgehängt sind. Sie trotten an einem romantischen Heiligtum vorbei. Ein kleiner Bezirk, in den wir durch zerfallendes Gemäuer hineinblicken, mit einem seltsamen, dionysischen Kultaufbau in der Mitte. Rechts ist ein knorriger Baum, an dem nur noch einige Blätter grünen, durch einen zierlichen Torbau durchgewachsen; links oben steht eine Herme des Priap in einer winzigen Kapelle.

Kein Gott und kein Heros ist hier in dem Bauern verkappt. Wir haben ein Idyll aus dem Landleben, mit stimmungsvoller Natur und Ruinenromantik verbrämt, ein Thema, das nicht zur großen Kunst im griechischen Sinne gehört. Wenn wir die rechte Einstellung gegenüber einem solchen Bildchen finden wollen, so müssen wir uns über das innere Verhältnis, das der hellenistische Grieche zu diesem Stoffe hatte, klar werden. Die Antike, sowohl die griechische wie die römische, hat vor jener Entwicklung Halt gemacht, die in jedem Menschen, welchen Stand er auch hat, das rein Menschliche erkennt. Im Bauer und Arbeiter dieselben Regungen, in seinem Leben die gleiche Größe und Tragik zu empfinden wie bei jenen, die auf den Höhen des Lebens wandeln, das ist erst dem neunzehnten Jahrhundert vorbehalten geblieben. Erst dieses hat, entsprechend der Entwicklung des sozialen Empfindens, auch diese Welt durch das Ethos der Auffassung in die Sphäre der großen Kunst gehoben.

Es ist eine Tat, die größer als alle formalen Errungenschaften der neueren Kunst ist.

So herzlich der Grieche mitunter einem Sklaven gegenüber empfinden mochte, so wenig wäre es ihm je in den Sinn gekommen, ihn als menschlich gleichstehend zu betrachten. Die Tragödie eines Sklaven wäre eine Unmöglichkeit gewesen. Millets fromme Stimmung, Liebermanns ernste Sachlichkeit oder gar van Goghs leidenschaftlicher Fanatismus gegenüber ihren Gegenständen aus dem Leben des schlichten Arbeitsmenschen sind Empfindungen, die der Grieche nicht kannte und den ganzen Kulturbedingungen nach nicht kennen konnte. Vielmehr behandelte er diese Themata, als er sich ihnen in der Zeit des Hellenismus zuwandte, von ähnlichen Gesichtspunkten aus wie die Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Die Flamen und Niederländer schilderten Bauern und Kleinbürger mit spottendem Humor zum Ergötzen der vornehmen Herren, in deren prunkvollen Räumen die Bildchen aufgehängt wurden. In der Zeit des Rokoko wandelte sich diese Auffassung; die Romantik der Schäferspiele verklärte das Leben der Bauern und Hirten, dessen reale Berührung vorsichtig gemieden wurde, mit dem Zauber des Idylls. Das ist die Stimmung, aus der die bukolische Poesie der Griechen entstand, die von den Römern aufgenommen und im achtzehnten Jahrhundert neu belebt wurde; ihr bildnerischer Ausdruck sind die Reliefbilder in der Art des Münchener Bauernbildes. Vielleicht ist auch jene lachende, bald böse, bald gutmütig spottende Auffassung des siebzehnten Jahrhunderts dem Griechen nicht fremd geblieben; wissen wir doch, daß die Kleinmalerei des Hellenismus Themata wie Schusterbuden und Friseurläden liebte. Aber dem Reliefbild liegt sie fern; es ist voller idyllischer Poesie. Es war die letzte Schöpfung der hellenistischen Kunst, ein Gewächs, das erst auf römischem Boden in der frühen Kaiserzeit sich zu der uns erhaltenen Form entwickelte und den Säften dieses Bodens manches verdankte, dessen Same und wesentlicher Gehalt aber griechisch war.

Wie die bukolische Poesie sich in kleinen und zierlichen poetischen Gebilden äußerte, so waren auch die entsprechenden Gemälde und Reliefs von kleinem Format, wie es auch in der

Genremalerei des siebzehnten Jahrhunderts und der Malerei des Rokoko der Fall war. Nur die Römer haben es fertiggebracht, diese Motive auf große Marmorplatten zu übertragen. Es war eine Miniaturkunst von zartester Intimität, die aus nächster Nähe betrachtet werden will. All das zierliche Detail der Kleinarchitektur auf dem Bauernrelief, der knorrige Wuchs des Baumstammes, die Bewegung jedes Blättchens, will nachempfunden werden. Man muß es betrachten wie ein graphisches Blatt, das man in der Hand hält. Hier hat eine solche Feinheit des Empfindens für den Reiz der natürlichen Bewegung der Pflanze und eine Liebe zum Detail gearbeitet, daß wir glauben könnten, eine japanische Zeichnung vor uns zu haben. Nirgends zuvor in der griechischen Kunst gibt es etwas Ähnliches. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die Intimität dieses Werkchens nicht die Aufstellung im Freien vertragen würde, sondern daß sie für einen Innenraum geschaffen ist. Die Reliefbilder waren zum Schmuck des Zimmers bestimmt.

Damit das Relief den Weg ins Innere des Hauses fand, mußte die revolutionäre Umgestaltung des Raumgefühls vorangegangen sein, die im Beginne des Hellenismus aus dem von vier Wänden umschlossenen Zimmer einen kleinen Hof machte, auf den vier Häuserfronten blickten. Die architektonische Dekoration der Wände, die, als sie in den Palästen des älteren Hellenismus entstand, zuerst in edlem Material ausgeführt worden war, wurde bald durch Stuck ersetzt. Inmitten dieser Dekorationen entstanden Stuckreliefs, von deren Aussehen uns Beispiele aus augusteischer Zeit unterrichten (Abb. 119). Romantische Heiligtümer, von phantastischen Bauten gebildet. Dazwischen eine Brücke, über die zwei Frauen wandeln. Bäume wachsen durch Säulenstellungen. An den Ästen hängen einzelne Blätter. Es sind die gleichen Motive wie auf den Marmorreliefs. Aber mehr noch: Während alle griechischen Steinreliefs in die Tiefe hineingearbeitet waren, ist hier das Relief auf dem flachen Grunde aufmodelliert. Ein ganz neuer Reliefstil ist dadurch entstanden, und wenn wir daraufhin das Bauernrelief betrachten, sehen wir, daß auch dieses nicht nach der alten Regel des Steinreliefs ausgeführt, sondern daß ein auf flachem Grunde frei in Stuck modelliertes

Relief in Marmor übertragen worden ist. Aus einem neuen Stil der Innendekoration und den Bedingungen ihrer Technik ist eine neue Reliefgattung entstanden, die nicht aus dem älteren Steinrelief herausgewachsen ist, und der zugleich ein der Intimität des häuslichen Raumes entsprechendes profanes, aber poetisches Thema gegeben wird. Die Elastizität des dekorativen Schaffens ist ungebrochen. Erleichtert werden mochte dieser Schritt auf römischem Boden durch die altitalisch-römische Tradition der Tonplastik und des Tonreliefs, die gegen Ende der Republik selbst in der Steinplastik dem Tonmodell zum Siege verhalf und damit die traditionellen Besonderheiten des Bildens in Stein verwischte.

Die Reliefs waren in der Regel wohl fest in die Wand eingelassen und befanden sich somit innerhalb eines geschlossenen Dekorationssystems. Aber das Relief ist hier auch in der äußeren Form, dem Tafelbilde näher gekommen als irgend jemals in der vorangehenden Entwicklung. Auch das eigentlich bewegliche Tafelbild konnte jetzt in die Dekoration eingefügt oder auf ihr kopiert werden. Allerdings waren Tafelbilder und Reliefbilder auch jetzt in ihren Motiven nicht identisch. Die Grenze, die das natürliche Licht den Verkürzungen im Relief gebietet, wurde auch jetzt nicht überschritten, aber die rundplastische Bildung der Hauptfiguren gestattete es, den Verkürzungsproblemen auszuweichen. Was noch wichtiger ist, das Relief blieb in der Qualität der Ausführung nicht hinter dem gemalten Bilde zurück. Ein Teil der erhaltenen Reliefbilder sind wirkliche Meisterwerke, die hinter den Schöpfungen der Kleinmeister in der Malerei nicht zurückgestanden haben werden, keine Parerga großer Meister und keine Werkstättenarbeiten.

Aus der idyllischen Poesie ist uns das Motiv des verliebten Polyphem vertraut, der um die Liebe der schönen Galateia wirbt. Auf einem zierlichen Relief in der Villa Albani (Abb. 120) sehen wir ihn in seinen Liebesnöten. Der ungeschlachte Geselle sitzt auf einem Felsen unter einem Eichbaum; er hat sein Leierspiel unterbrochen, um sich bei einem kleinen Eros, der ihm lebhaft zuredet, Rat zu holen. Dessen Ärmchen weist wohl auf die Nereide, die sich aus der Ferne über ihren plumpen Liebhaber lustig macht. Dieser Polyphem ist nicht der grause Unhold der

epischen Poesie, sondern ein armer Teufel, mit dem die neckischen Meermädchen ihr Spiel treiben.

Aber auch andere Themata zog das Reliefbild in seinen Bereich. Auf einem kleinen Relief im lateranischen Museum (Abb. 121) werden wir in die Werkstatt eines Dichters geführt. Er hat die Masken der drei Hauptfiguren einer Komödie vor sich; zwei liegen auf einem zierlichen Tischchen, die dritte hat er in die Hand genommen. Rechts tritt durch eine Pforte eine Muse oder eine Personifikation der Komödie zu ihm ein. Das Thema, Dichter und Muse, hat später in der römischen Kunst noch eine lange, bis ins Christentum führende Entwicklung gehabt. Hier ist der Dichter wohl in seinem Garten oder im Hofe seines Hauses sitzend gedacht, das durch die Hintergrundsarchitektur angedeutet wird. Die Göttin begrüßt ihn mit einem ermunternden Gestus; er wägt gedankenvoll die Maske, auf einem Ständer liegt halb aufgerollt das begonnene Manuskript. Man könnte hier wohl auch das Relief als die Votivgabe eines siegreichen Dichters auffassen, aber es ist fraglich, ob die Reliefbilder zu diesem Zweck überhaupt je verwendet worden sind, und so werden wir mit größerer Wahrscheinlichkeit auch dieses Relief uns als Schmuck eines Innenraumes erfunden denken. Es ist ein novellistisches Werk, das einen berühmten Dichter, vielleicht den Menander, bei der Arbeit in seinem Heim zeigt, in gewisser Weise auch ein Eidyllion.

In wundervoller Erhaltung haben zwei Gegenstücke die Zeiten überdauert, zwei Reliefs, die etwa zur Zeit des Claudius entstanden sind und sich jetzt in Wien befinden (Abb. 122 und 123). Sie sind etwas größer, fast einen Meter hoch, aber mit unüberbietbarer minutiöser Feinheit ausgeführt. Sie sind leicht konkav gewölbt und von einem bildmäßigen Rahmen umgeben. Je eine Öffnung innerhalb des Bildes war dafür bestimmt, Wasser hindurchsprudeln zu lassen. Sie waren also zum Schmuck einer Brunnenanlage bestimmt, aber schwerlich an einem größeren Quellhause im Freien, sondern wahrscheinlich an einer jener zierlichen Wasserkünste, die in vornehmen Wohnräumen ständig das erfrischende Naß spendeten. Diesem Zweck des lebenspendenden Quells entnahm der Künstler die Anregung zu den Gegenständen,

indem er auf jedem Relief ein säugendes Tier darstellte. Auf dem einen steht zwischen Felsen ein Schaf und wendet den Kopf zu dem Jungen, das eifrig saugend den Melkeimer umgeworfen hat, aus dem das Wasser sprudelte. Den Hirten hat eine schöne Hirtin verlockt. Sein Bündel hängt an einem Eichenast. Wenn er zurückkommt, wird er die schöne Milch ausgelaufen finden. Das Relief gleicht einem ins Bild übersetzten Gedichte Theokrits.

Auf dem Gegenstück hat sich eine Löwin in einer Höhle niedergelassen; das eine der Jungen saugt, während das andere in unbehilflich spielender Bewegung nach vorn blickt. Sein geöffntes Maul diente als Wassermündung. Aber auch hier sind wir nicht in kulturferner Einsamkeit. Rechts oben liegen Früchte auf einem Felsaltar. Daneben steht auf einem niedrigen Träger ein Votivrelief, von dem eine mit köstlichster, sprühendster Grazie gearbeitete Girlande herabschwingt. An ihn gelehnt sind ein Thyrsos und eine Fackel; Dionysos' Gefolge, Satyrn und Mänaden sind nahe.

Es ist bezeichnend für den Griechen, daß er selbst da, wo er das Tier in der Natur darstellen will, doch den Menschen der Idee nach anwesend sein läßt. An der Beobachtung von Tier und Pflanze ist etwas wahrhaft Neues. Es sind nicht die Linien und Stimmungen einer Gesamtlandschaft, die ihn reizen, sondern der Wuchs des einzelnen pflanzlichen Gebildes. Das unterscheidet diese Bilder von der frühen Renaissance, wo mit der Liebe für das einzelne Stämmchen und Blümchen doch auch gleichzeitig das Gefühl für das Ganze der Landschaft erwächst. Wie hier Stamm und Blatt feinfühlig bis ins kleinste wiedergegeben sind, wird kaum von japanischen gemalten Zweigen überboten. Ein Ausschnitt aus dem Löwenrelief (Abb. 124) zeigt den köstlichen Reiz dieser Arbeit, die man nicht nahe genug betrachten kann. Wie wundervoll der Gegensatz zwischen dem knorrigen Holz des Geästes und den auf dem Grunde nur fast hingehauchten Blättern an ihrer Spitze! Freilich drückt sich gegenüber der Kunst des Ostens ein viel stärkeres Interesse an der Plastik des Pflanzenindividuums aus, das zugleich fester und wirklicher im Boden wurzelt. Der Ausschnitt aus dem Löwenrelief ist, wie Teilaufnahmen oft, ein ästhetisch gefährlicher, aber lehr-

reicher Versuch. Unter dem Einflusse chinesischer und japanischer Landschaftsmalerei, die gern einzelne Äste und Zweige seitlich in das Bild hineinhängen läßt, können wir ihn in seiner impressionistischen Zufälligkeit als ein keiner Ergänzung bedürftiges Ganzes genießen, während der Grieche und Römer wie beim Menschen so beim pflanzlichen Gewächs den ganzen Aufbau verlangte. Wenn wir in seinem Sinne sehen wollen, müssen wir von dem willkürlichen Ausschnitt, an dem uns die Kleinkunst des einzelnen entzückt, zu dem vollständigen Bilde zurückkehren, auf dem der niedrige Stamm knorrig und wetterfest aus dem Felsboden aufsteigt, um sich schnell in einzelne Zweige zu verästeln, an deren Spitzen die Blätter wie leicht vom Wind bewegt erscheinen. Auch im Pflanzenbilde bleibt der griechische Genius seinem Wesen getreu. Ein merkwürdiger Zufall hat es so gestaltet, daß, während im älteren dekorativen Relief die Natur fast ganz ausgeschlossen war, das mit der Malerei rivalisierende Reliefbild zum Träger eines Gestaltens wurde, das eine der letzten Blüten der rein griechischen Kunst war.

Die Geschichte des griechischen Reliefs ist eine Kette rastloser Entwicklung. Die Stille, die so oft das Darstellungsziel der besten griechischen Kunst war, ist nicht die Ruhe der Untätigkeit, sondern der Beherrschtheit. Das künstlerische Schaffen selbst ist von einer Lebenskraft erfüllt, der jedes neue Werk ein Ringen und Streben bedeutet, ein Ausdruck jener vita activa, die seit den Griechen die erregende Kraft aller echten abendländischen Kultur gewesen ist. Jedes griechische Relief ist die Lösung einer Aufgabe. Wenn in einer Gattung das ihr und dem griechischen Empfinden gemäße Ziel erreicht war, so wandte sich die Kunst einem neuen Gegenstand zu. Die erhaltenen Denkmäler ermöglichen es uns, diese Entwicklung in fast lückenloser Folge zu begleiten, während uns von der Rundplastik nur Teile, von der Malerei nur unsichere Spiegelungen erhalten sind. Freilich ist es dekorative Kunst. Die Griechen selbst haben die Rundplastik und die Tafelmalerei als ihre höchsten Leistungen in der bildenden Kunst betrachtet, während dem Relief durch Zweck und Form unüberschreitbare Grenzen gesteckt waren. Aber gerade die

Schaffung einer dienenden dekorativen Kunst in ihrer Verschiedenheit von der freien Statue und dem Tafelbilde ist das Große, das wir bewundern. Und noch eins macht für uns Nachgeborene das dekorative Relief der Griechen zu einem Gegenstande, der es als Ganzes über Rundplastik und Malerei erhebt, die beglückende Tatsache, daß wir es vom Anfang bis zum Ende in Originalen genießen können.

Verzeichnis der Abbildungen.

Zu jedem Stück sind der Ort der Aufbewahrung, die Vorlage, die der Abbildung zugrunde liegt, und die Seite des Textes, auf der es behandelt ist, angegeben. Wo die Photographie nicht näher bezeichnet wird, handelt es sich um Aufnahmen, deren Urheber nicht bekannt ist. Von einer Angabe der Fachliteratur über die einzelnen Werke wird abgesehen. Von Behandlungen des antiken Reliefs im allgemeinen nenne ich: A. Conze, Über das Relief bei den Griechen, Sitzungberichte der Preuß. Akad. d. Wiss. 1882, I 563 fg.; Guido Hauck, Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs (Berlin 1885); H. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum ², 547 ff. und 701 ff.

Abb. 1. Jüngling und Mädchen. Altattische Grabstele. New-York. Photographie (vgl. Metropolitan Museum of art, Handbook of the classical collection 203 f. Fig. 121). S. 15.

Abb. 2. Fragment der Stele Abb. 1. Berlin. Phot. der Berliner Antikensammlungen. S. 15.

Abb. 3. Jüngling mit Diskos. Fragment einer attischen Grabstele. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 23.

Abb. 4. Archaische Jünglingsstatue. München. a) nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 661, b) gleich Text zu Taf. 661, Fig. 2 links. S. 10.

Abb. 5. Attische Grabstele eines Jünglings. Athen, Nationalmuseum. Athen. Mitt. XXXII 1907, Taf. XXI. S. 5.

Abb. 6. Grabstele des Aristion. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 23.

Abb. 7. Grabstein des Konrad von Schaumberg (Werkstatt Tilmann Riemenschneiders). Würzburg, Marienkapelle. Phot. Dr. Stoedtner. S. 10.

Abb. 8. Ägyptische Statuen des Sepa und der Nes. Paris. v. Bissing-Bruckmann, Taf. 5. S. 11.

Abb. 9. Ägyptisches Relief von einer Scheintür. München. v. Bissing-Bruckmann, Taf. 15. S. 11.

Abb. 10. Stele von Dorylaion. Konstantinopel. Arch. Jahrbuch XXXI 1916. 238 Abb. 4. S. 13.

Abb. 11. Phönikische Stele aus Amrith. Coll. de Clercq. Archives des miss. scientif. XI 1885, pl. VI. S. 13.

Abb. 12. Grabstele aus Syme. Konstantinopel. Phot. Sébah. S. 17.

Abb. 13. Unfertiges attisches Grabrelief. Athen, Nationalmuseum. Conze, Die Att. Grabreliefs II Nr. 625, Taf. CXXIII. S. 17.

Abb. 14. Grabstele mit dem gemalten Bilde des Lyseas. Athen, Nationalmuseum. Athen. Mitt. IV 1879, Taf. 1. S. 19.

Abb. 15. Grabstele eines Mannes. Neapel. Photographie. S. 19.

Abb. 16. Grabstele aus Nisyros. Konstantinopel. Phot. Sébah. S. 23.

Abb. 17. Das Theseion in Athen. Photographie. S. 25.

Abb. 18. Metopen vom Schatzhaus der „Sikyonier" in Delphi. Delphi. a) Europa auf dem Stier. b) Der kalydonische Eber. Fouilles de Delphes IV, pl. III. S. 28.

Abb. 19. Metopen vom Schatzhaus der „Sikyonier" in Delphi. Delphi. a) Dioskuren und Idas. b) Die Argo mit Orpheus und den Dioskuren. Fouilles de Delphes IV, pl. IV. S. 29.

Abb. 20. Europa auf dem Stier. Metope aus Selinunt. Palermo. Brunn-Bruckmann, Taf. 288. S. 30.

Abb. 21. Sphinx. Metope aus Selinunt. Palermo. Brunn-Bruckmann, Taf. 288. S. 30.

Abb. 22. Metopen des Athenerschatzhauses in Delphi. a) Herakles und Kyknos. b) Theseus und Minotauros. Delphi. Phot. Alinari 24732 (a) und 24740 (b). S. 30.

Abb. 23. Metopen des Athenerschatzhauses in Delphi. a) und b) Rinderherde des Geryoneus. Delphi. Phot. Alinari 24742. S. 31.

Abb. 24. Herakles bringt Athena die stymphalischen Vögel. Metope vom Zeustempel in Olympia. Olympia. Phot. Alinari 24827. S. 33.

Abb. 25. Herakles bändigt den kretischen Stier. Metope vom Zeustempel in Olympia. Paris und Olympia. Phot. Alinari 22617. S. 33.

Abb. 26. Herakles trägt das Himmelsgewölbe. Metope vom Zeustempel in Olympia. Olympia. Phot. Alinari 24822. S. 33.

Abb. 27. Herakles reinigt den Stall des Augeas. Metope vom Zeustempel in Olympia. Olympia. Phot. Alinari 24823. S. 33.

Abb. 28. Lapith und Kentaur. Metope vom Parthenon. London. Smith, Sculptures of the Parthenon, pl. 23, 2. S. 34.

Abb. 29. Lapith und Kentaur. Metope vom Parthenon. London. Smith, pl. 24, 1. S. 34.

Abb. 30. Lapith und Kentaur. Metope vom Parthenon. London. Smith, pl. 22, 1. S. 34.

Abb. 31. Lapith und Kentaur. Metope vom Parthenon. London. Smith, pl. 22, 2. S. 34.

Abb. 32. Fassade des Schatzhauses der Siphnier in Delphi. Rekonstruktion. Phot. Giraudon 2172. S. 37.

Abb. 33. Ausschnitt aus dem Friese des Siphnierschatzhauses. Delphi. Phot. Alinari 24764. S. 38.

Abb. 34. Friese vom Schatzhaus der Siphnier. a) Götterversammlung. b) Kampf um einen Gefallenen. Delphi. Fouilles de Delphes IV, pl. XI/XII. S. 38.

Abb. 35. Friese vom Schatzhaus der Siphnier. a) und b) Gigantomachie. Delphi. Fouilles de Delphes IV, pl. XIII/XIV. S. 39.

Abb. 36. Fries vom Schatzhaus der Siphnier. Athena von ihrem von Flügelrossen gezogenen Wagen absteigend. Delphi. Phot. Alinari 24 768. S. 39.

Abb. 37. Fries vom Tempel der Athena Nike in Athen. a) Götterversammlung. b) Kampfszenen. Athen (a) und London (b). Klischees des Verlages A. Kröner, Leipzig (= Kunstgeschichte in Bildern ², 277, Abb. 6 und 8). S. 40.

Abb. 38. Tempel der Athena Nike in Athen. Klischee = Schede, Die Burg von Athen, Tafelbild 78. S. 40.

Abb. 39. Westfront des Parthenon. Klischee = Schede, Die Burg von Athen, Tafelbild 47. S. 39.

Abb. 40. Parthenonfries, Ostseite. Sitzende Götter. London. Photographie. S. 40.

Abb. 41. Parthenonfries, Ostseite. Sitzende Götter. Athen, Akropolismuseum. Photographie. S. 40.

Abb. 42. Parthenonfries, Ostseite. Mädchen an der Spitze des Festzuges. Paris. Smith, pl. 38. S. 40.

Abb. 43. Parthenonfries. Nordseite. Jünglinge mit Opferkühen. Athen, Akropolismuseum. Photographie. S. 40.

Abb. 44. Parthenonfries, Nordseite. Jünglinge mit gefüllten Krügen. Athen, Akropolismuseum. Photographie. S. 40.

Abb. 45. Parthenonfries, Nordseite. Aus dem Wagenzuge. Athen, Akropolismuseum. Photographie. S. 41.

Abb. 46. Parthenonfries, Nordseite. Reiterzug. Athen, Akropolismuseum. Phot. Alinari 24 637. S. 41.

Abb. 47. Parthenonfries, Westseite. Reiter vor dem Aufsitzen. Athen, Akropolismuseum. Smith, pl. 62. S. 41.

Abb. 48. Kampfszenen. Fries vom Nereïdenmonument in Xanthos. London. Phot. Mansell. S. 43.

Abb. 49. Kampfszenen. Fries vom Nereïdenmonument in Xanthos. London. Phot. Mansell. S. 43.

Abb. 50. Amazonomachie. Fries vom Mausoleum in Halikarnassos. London. Klischee = Arch. Jahrb. XXIV 1909, Beilage 1 zu S. 171 (1006). S. 43.

Abb. 51. Amazonomachie. Fries vom Mausoleum in Halikarnassos. London. Klischee = Arch. Jahrb. XXIV 1909, Beilage 2 zu S. 171 (1022). S. 43.

Abb. 52. Herakles bekämpft die Hydra. Porosgiebel von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum. Wiegand, Porosarchitektur der Akropolis Taf. VIII 4. S. 45.

Abb. 53. Einführung des Herakles in den Olymp. Porosgiebel von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum. Phot. Alinari 24 677. S. 46.

Abb. 54. Figuren vor einem Gebäude. Porosgiebel von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum. Heberdey, Archaische Porosskulptur, Taf. II. S 46.

Abb. 55. Streit des Apoll und Herakles um den Dreifuß. Giebel des Siphnierschatzhauses. Delphi. Phot. Alinari 24 752. S. 47.

Abb. 56. Theseus raubt die Amazone. Fragment einer Giebelgruppe aus Eretria. Chalkis. Photographie. S. 47.

Abb. 57. Vorkämpfer aus dem Ostgiebel des Tempels von Aegina. München. Photographie. S. 48.

Abb. 58. Sterbender Krieger aus dem Ostgiebel des Tempels von Aegina. München. Photographie. S. 48.

Abb. 59. Westgiebel des Tempels von Aegina. Rekonstruktion. München. Klischee = Springer-Michaelis[11], 223, 438 rechts. S. 48.

Abb. 60. Apoll inmitten des Kampfes von Lapithen und Kentauren. Mitte des Westgiebels des Zeustempels. Olympia. Phot. Alinari 24 841. S. 49.

Abb. 61. Vorbereitung der Wettfahrt des Oinomaos und Pelops. Mitte des Ostgiebels des Zeustempels. Olympia. Phot. Alinari 24 828. S. 50.

Abb. 62. Gelagerte Götter aus den Ecken der Parthenongiebel. a) Ostgiebel. b) Westgiebel. London. Klischees = Schede, Die Burg von Athen, Tafelbild 52 und 53. S. 50.

Abb. 63. Gruppe von Göttinnen aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. Klischee = Schede, Die Burg von Athen, Tafelbild 57. S. 50.

Abb. 64. Orpheus und Eurydike. Neapel. Photographie. S. 55.

Abb. 65. Medea und die Peliaden. Rom, Lateran. Phot. Alinari 29 909. S. 56.

Abb. 66. Demeter, Kore und Triptolemos. Weihrelief aus Eleusis. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 52.

Abb. 67. Kentaurenkampf. Gemälde auf Marmor. Neapel. C. Robert, 22. Hall. Winckelmannsprogramm, Taf. I. S. 59.

Abb. 68. Fassade eines Familiengrabes in Athen. Rekonstruktion. A. Brueckner, Der Friedhof am Eridanos 71, Abb. 43. S. 60.

Abb. 69. Grabrelief. Mutter mit Kindern. Rom, Villa Albani. Photographie. S. 61.

Abb. 70. Grabrelief. Mutter mit Kind. Haag. Conze, Die Att. Grabreliefs I Nr. 280, Taf. LXV. S. 61.

Abb. 71. Grabstele der Aristylla. Athen. Nationalmuseum. Conze. Die att. Grabreliefs I Nr. 115, Taf. XXIV. S. 61.

Abb. 72. Grabstele einer Frau. Athen, Nationalmuseum. Phot. Alinari 24 373. S. 62.

Abb. 73. Grabstele der Hegeso. Athen, Dipylon. Phot. Alinari 24 533. S. 65.

Abb. 74. Grabstele der Polyxene. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 65.

Abb. 75. Grabstele der Damasistrate. Athen, Nationalmuseum. Phot. Alinari 24388. S. 65.

Abb. 76. Grabmal des Prokleides. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 66.

Abb. 77. Grabmal eines Jünglings. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 66.

Abb. 78. Grabmal des Aristonautes. Athen, Nationalmuseum. Phot. Alinari 24386. S. 66.

Abb. 79. Grabmal der Pamphile und Demetria. Athen, Dipylon. Photographie. S. 67.

Abb. 80. Weihreliefs in einem heiligen Bezirk. Ausschnitt aus einem Relief „Einkehr des Dionysos". London. Phot. Mansell. S. 69.

Abb. 81. Attisches Urkundenrelief. Athen, Akropolismuseum. Klischee = Schede, Die Burg von Athen, Tafelbild 90. S. 73.

Abb. 82. Weihrelief für die Chariten. Athen, Akropolismuseum. Phot. Alinari 24617. S. 69.

Abb. 83. Weihrelief für die Nymphen. Berlin. Photographie der Berliner Antikensammlungen. S. 70.

Abb. 84. Weihrelief des Archandros für die Nymphen und Pan. Athen, Nationalmuseum. Phot. Alinari 24309. S. 71.

Abb. 85. Weihrelief. Mythologische Jagdszene. Aus Spata. Athen, Nationalmuseum. Pentel. Marmor. Unveröffentlicht. Phot. d. Instituts (M. Bieber) Nr. 2567. S. 71.

Abb. 86. Weihrelief. Raub der Basile durch Echelos. Athen, Nationalmuseum. Phot. d. Inst. (M. Bieber) 2546. S. 72.

Abb. 87. Totenmahlrelief aus Thasos. Konstantinopel. Phot. Sébah. Seite 72.

Abb. 88. Weihrelief für Asklepios, seine Söhne und Töchter. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 73.

Abb. 89. Weihrelief für Asklepios, Demeter und Kore. Athen, Nationalmuseum. Phot. Alinari 24311. S. 74.

Abb. 90. Weihrelief für Asklepios und Hygieia. Athen, Nationalmuseum. Phot. Alinari 24313. S. 74.

Abb. 91. Weihrelief für Epione, Asklepios und Hygieia. Athen, Nationalmuseum. Phot. Alinari 24317. S. 75.

Abb. 92. Weihrelief für die Nymphen. Athen, Nationalmuseum. Svoronos, Athener Nationalmuseum 1879, Taf. XCVII. S. 75.

Abb. 93. Basis einer Grabfigur. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 81.

Abb. 94. Ballspiel. Vorderseite einer Statuenbasis. Athen, Nationalmuseum. Phot. = Vorlage von Arch. Anz. 1922, Beilage II, unten. Seite 82.

Abb. 95. Palaestraszenen. Vorderseite einer Statuenbasis. Athen, Nationalmuseum. Phot. = Vorlage von Arch. Anz. 1922, Beilage II, oben. Seite 81.

Abb. 96. Ballspiel. Nebenseite der Statuenbasis Abb. 95. Athen, Nationalmuseum. Phot. = Vorlage von Arch. Anz. 1922, Beilage III, oben. Seite 81.

Abb. 97. Intermezzo in der Palaestra. Nebenseite der Statuenbasis Abb. 95. Athen, Nationalmuseum. Phot. = Vorlage von Arch. Anz. 1922, Beilage III, unten. S. 81.

Abb. 98. Reliefgeschmückte Thronlehne. Rückseite. Rom, Thermenmuseum (ehemals Ludovisi). Klischee = Arch. Jahrb. XXVI 1911, Taf. I. S. 78.

Abb. 99. Nebenseiten der Thronlehne Abb. 98. Klischee = Arch. Jahrb. XXVI 1911, Taf. I. S. 78.

Abb. 100. Reliefgeschmückte Thronlehne. Rückseite. Boston. Klischee = Arch. Jahrb. XXVI 1911, Taf. I. S. 77.

Abb. 101. Nebenseiten der Thronlehne Abb. 100. Klischee = Arch. Jahrb. XXVI 1911, Taf. I. S. 77.

Abb. 102. Apoll und Marsyas. Von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 83.

Abb. 103. Musen. Von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea. Athen, Nationalmuseum. Photographie. S. 84.

Abb. 104. Athena auf einer Viergötterbasis von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum. Öst. Jahresh. XVII 1914, Taf. I. S. 85.

Abb. 105. Schmalseite des lykischen Sarkophages aus Sidon. Konstantinopel. Hamdy bey-Reinach. Une nécropole royale à Sidon, pl. XV, 1. S. 86.

Abb. 106. Sarkophag. Amazonenkampf. Wien. C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II, Taf. XXVIII. S. 86.

Abb. 107. Sarkophag der Klagefrauen aus Sidon. Konstantinopel. Hamdy bey-Reinach, Une nécropole royale à Sidon, pl. VI, 1. S. 86.

Abb. 108. Zeusaltar in Pergamon. Rekonstruktionszeichnung. Altertümer von Pergamon III, 1, Taf. XIX. S. 88.

Abb. 109. Zeusaltar in Pergamon. Nördliche Wangenstirne. Nach dem Aufbau im früheren Pergamonmuseum. Altertümer von Pergamon III, 1, Taf. XIV. S. 88.

Abb. 110. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Zeus im Gigantenkampf. Berlin. Altertümer von Pergamon III, 2, Taf. XI. Seite 91.

Abb. 111. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Nyx im Gigantenkampf. Berlin. Altertümer von Pergamon III. 2. Taf. XVII. S. 91.

Abb. 112. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Athena im Gigantenkampf. Berlin. Photographie. S. 91.

Abb. 113. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Hekate im Gigantenkampf. Berlin. Photographie. S. 91.

Abb. 114. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Triton und Amphitrite im Gigantenkampf. Berlin. Altertümer von Pergamon III, 2, Taf. XXI. S. 91.

Abb. 115. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Nereus und Hephaistos im Gigantenkampf. Berlin. Altertümer von Pergamon III, 2. Taf. XXII. S. 91.

Abb. 116. Fragmente des Telephosfrieses vom Zeusaltar in Pergamon. a) Bau der Arche für Auge. b) Stiftung eines Athenakultes. c) Auffindung des Telephos. Berlin. Altertümer von Pergamon III, 2, Taf. XXXI 3 (a), 5 (b), 6 (c). S. 93.

Abb. 117. Fragmente des Telephosfrieses vom Zeusaltar in Pergamon. a) König Teuthras. b) Telephos bei den Griechenfürsten. Berlin. Altertümer von Pergamon III, 2, Taf. XXXIII 3 (b) und 5 (a). Seite 93.

Abb. 118. Reliefbild. Bauer mit Kuh. München. Klischee = Brunn-Bruckmann, Text zu Nr. 627a, Fig. 2. S. 96.

Abb. 119. Stuckrelief aus einem römischen Hause. Ländliches Heiligtum. Rom, Thermenmuseum. Phot. Alinari 6282. S. 98.

Abb. 120. Reliefbild. Polyphem und Eros. Rom, Villa Albani. Phot. Alinari 27 702. S. 99.

Abb. 121. Reliefbild. Dichterwerkstatt. Rom, Lateran. Photographie. S. 100.

Abb. 122. Brunnenrelief. Löwin mit Jungen. Wien. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, Taf. 2. S. 100.

Abb. 123. Brunnenrelief. Schaf mit Jungem. Wien. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, Taf. 1. S. 100.

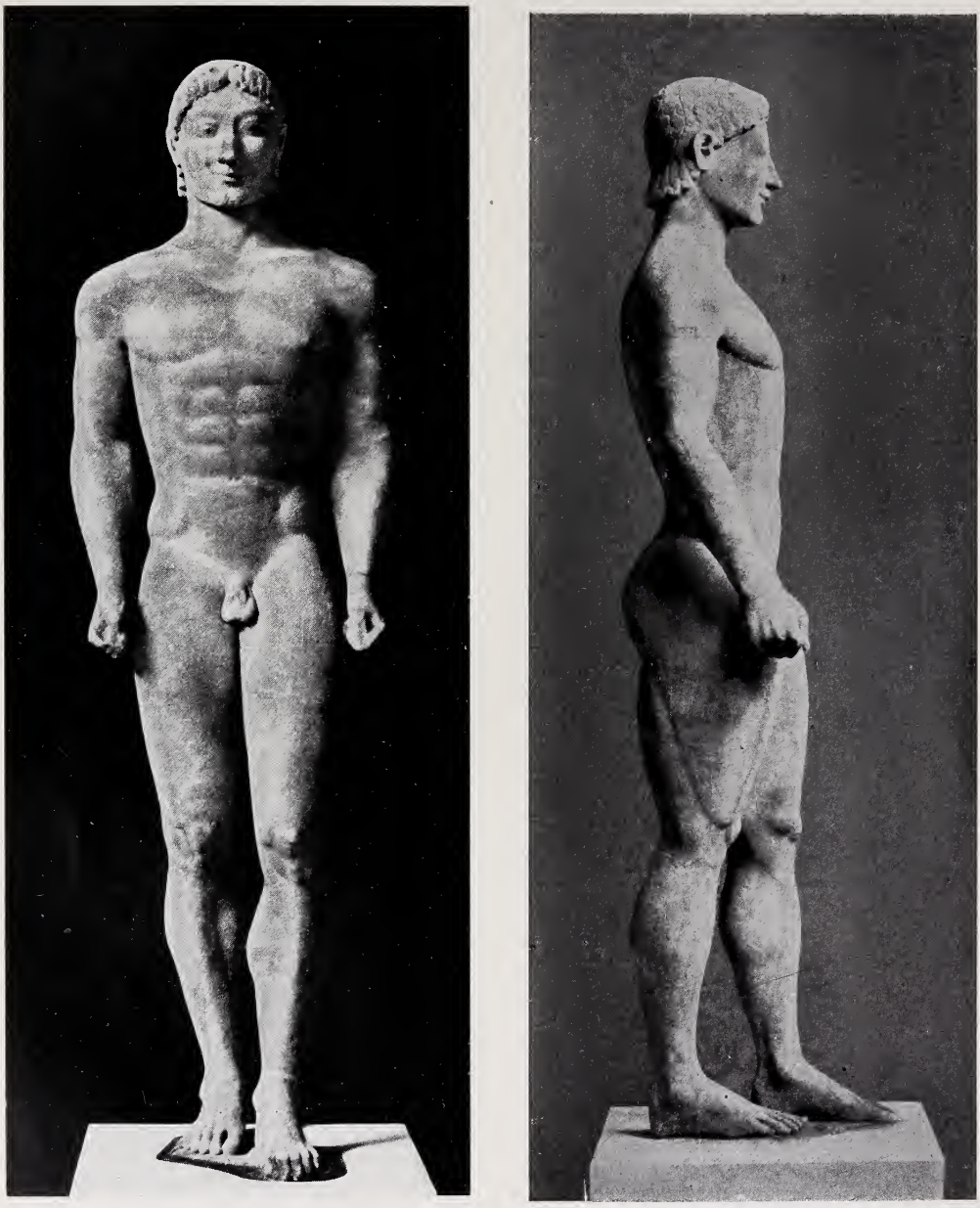
Abb. 124. Ausschnitt aus dem Brunnenrelief Abb. 122. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, Taf. 3. S. 101.

ABBILDUNGEN

1. Jüngling und Mädchen. Altattische Grabstele.
Höhe des Schaftes 2,64 m.

2. Bruchstück der Stele Abb. 1.
Höhe 0,38 m.

3. Jüngling mit Diskos. Fragment einer attischen Grabstele.
Höhe 0,34 m.



4. Archaische Jünglingsstatue.
Höhe 2,08 m.

5. Attische Grabstele eines Jünglings.
Höhe 2,34 m.

6. Grabstele des Aristion.
Höhe des Reliefs 1,78 m.

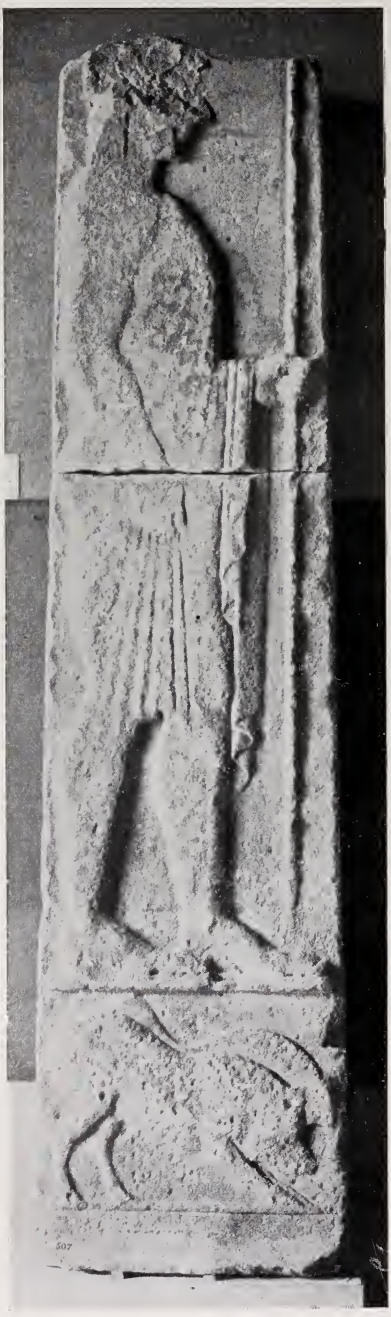
7. Grabstein des Konrad von Schaumberg (gest. 1499).
Photographie Dr. F. Stoedtner, Berlin.

8. Aegyptische Statuen des Sepa und der Nes.
Höhe 1,65 und 1,52 m.

9. Aegyptisches Relief von einer Scheintür.
Höhe 0,34 m.

10. Göttin mit Löwen. Stele von Dorylaion.
Höhe 0,725 m.

11. Phönikische Stele aus Amrith.
Höhe 1,80 m.

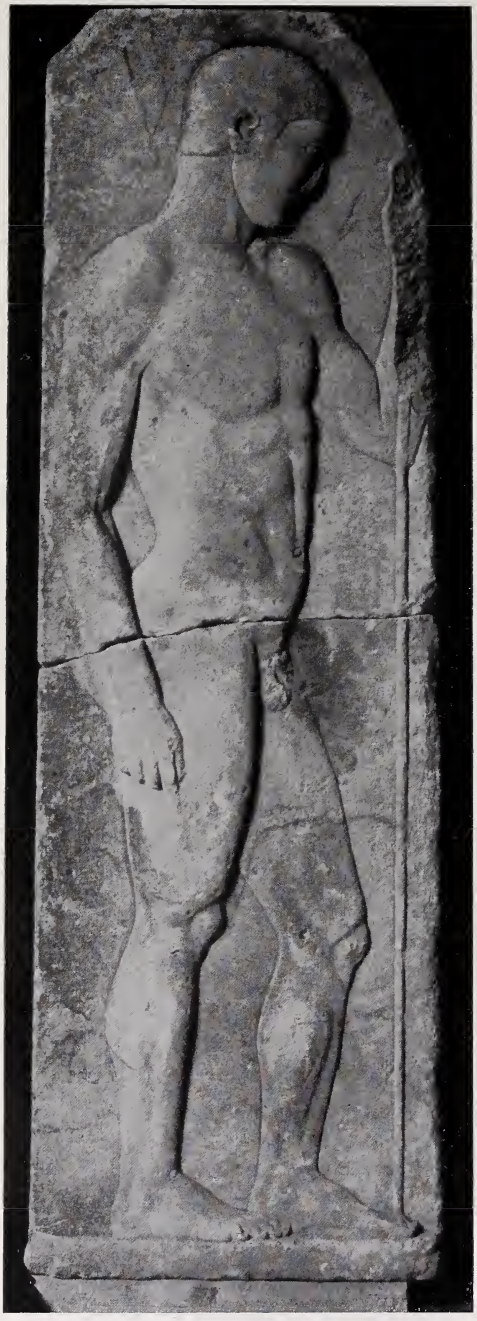


12. Grabstele aus Syme.
Höhe 2.31 m.

13. Unfertiges attisches Grabrelief.
Höhe 1.56 m.

14. Grabstele mit dem gemalten Bilde des Lyseas.
Höhe 1,69 m.

15. Grabstele eines Mannes.
Höhe 2,40 m.



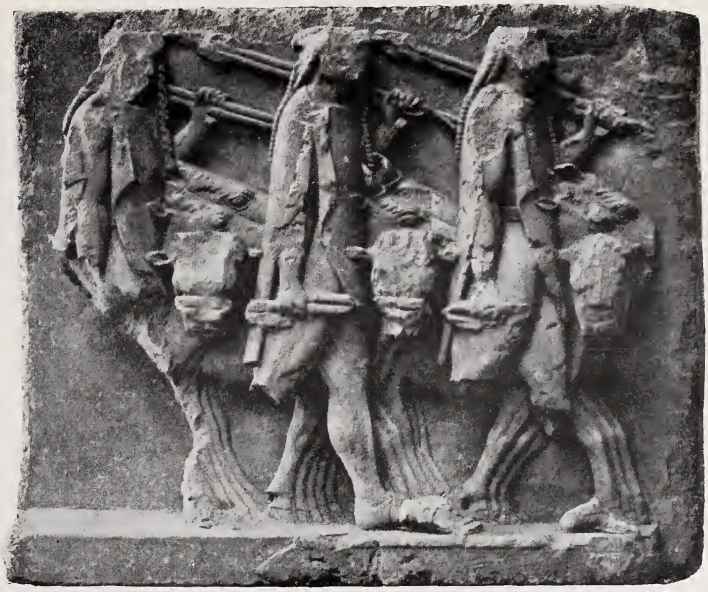
16. Grabstele aus Nisyros.
Höhe 1,83 m.

17. Das „Theseion“ in Athen.

a

b

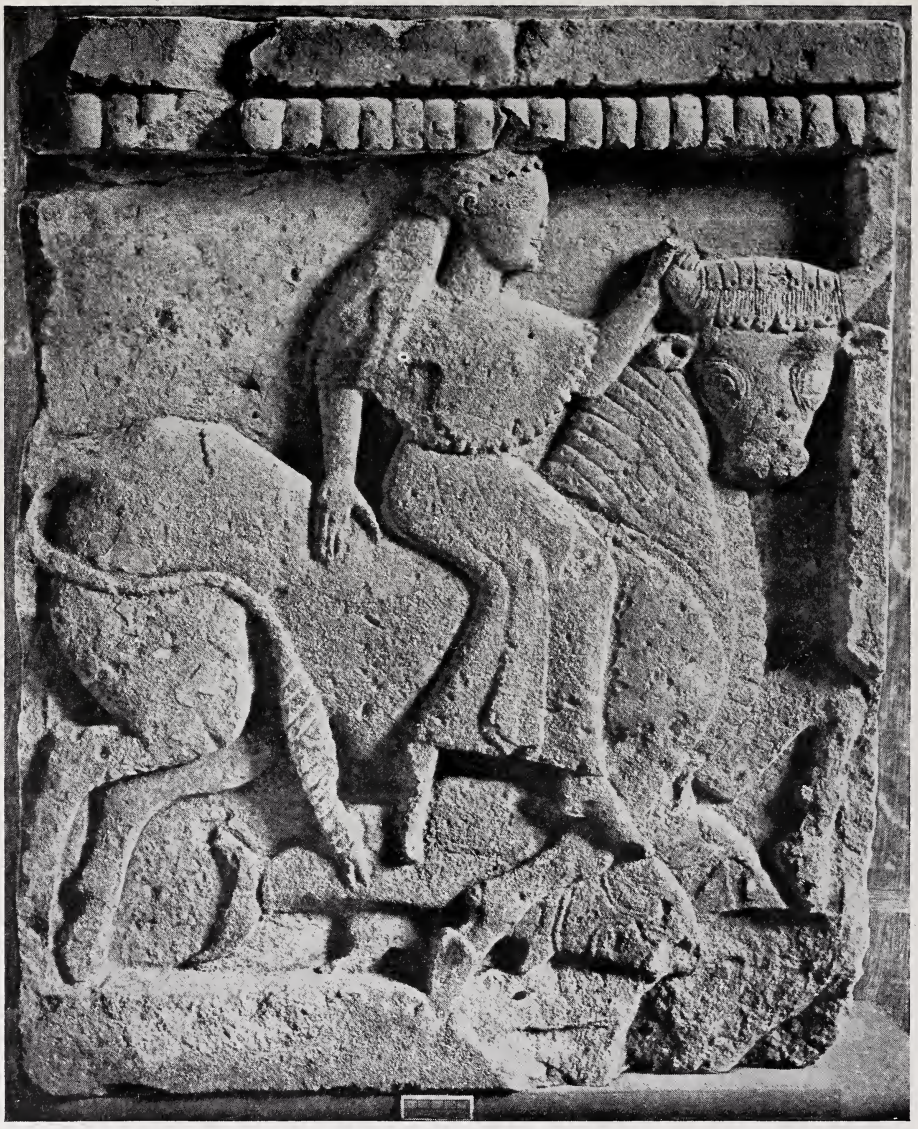
18. Metopen des Schatzhauses der „Sikyonier“ in Delphi.
a) Europa auf dem Stier. b) Der Kalydonische Eber.
Höhe 0,58 m.



a

b

19. Metopen des Schatzhauses der „Sikyonier“ in Delphi.
a) Dioskuren und Idas. b) Die Argo mit Orpheus und den Dioskuren.
Höhe 0,58 m.

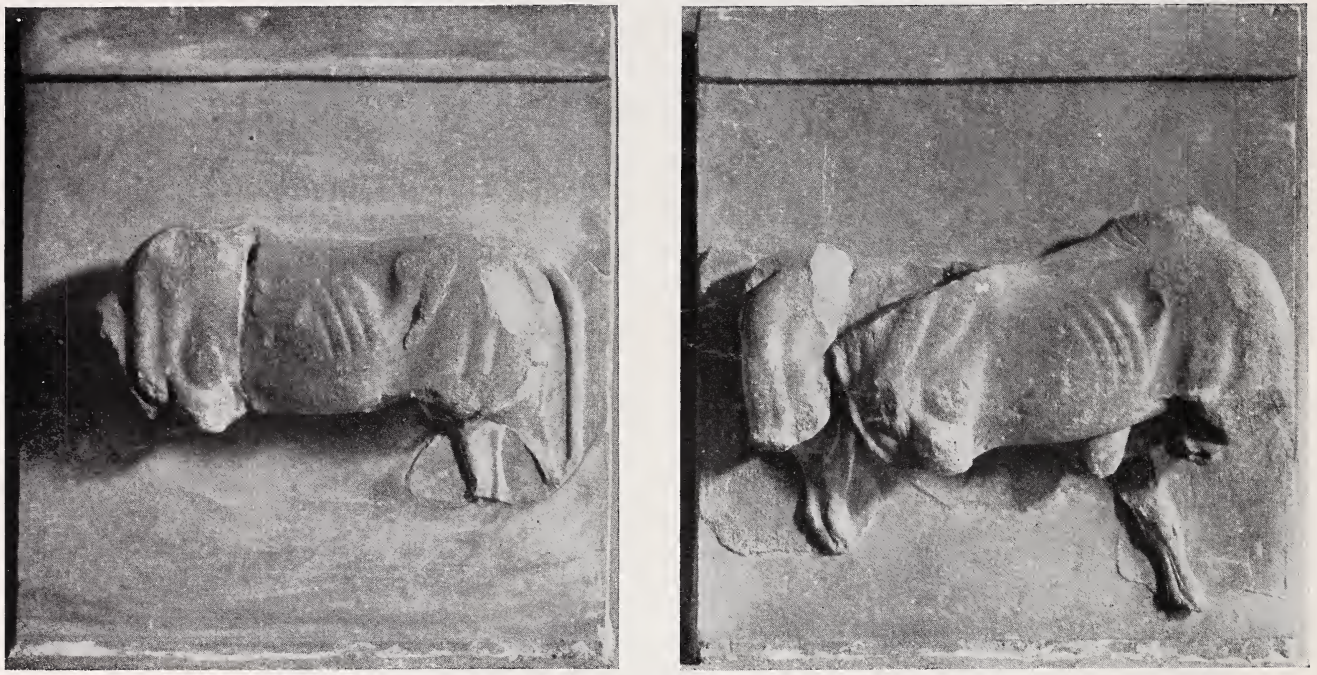


20. Europa auf dem Stier. Metope aus Selinunt.
Höhe 0,84 m.

21. Sphinx. Metope aus Selinunt.
Höhe 0,84 m.

a b

22. Metopen des Athenerschatzhauses in Delphi.
a) Herakles und Kyknos. b) Theseus und Minotauros.
Höhe 0,65 m.

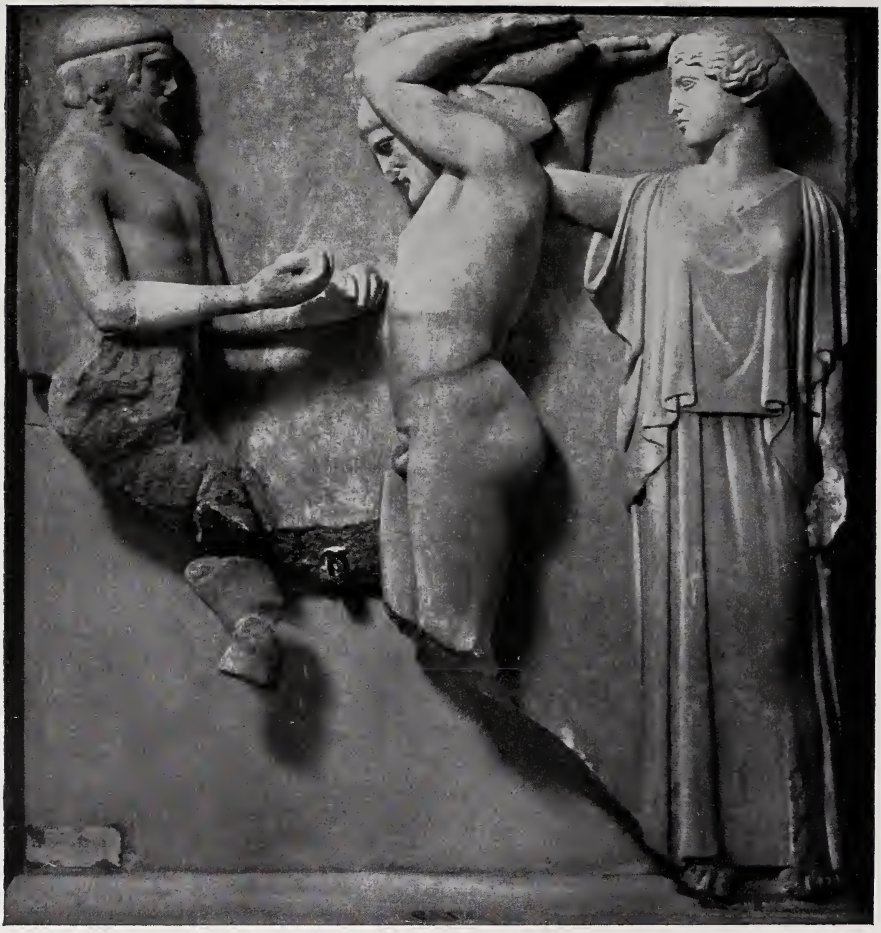


a b

23. Metopen des Athenerschatzhauses in Delphi.
a) und b) Rinderherde des Geryoneus.
Höhe 0,65 m.

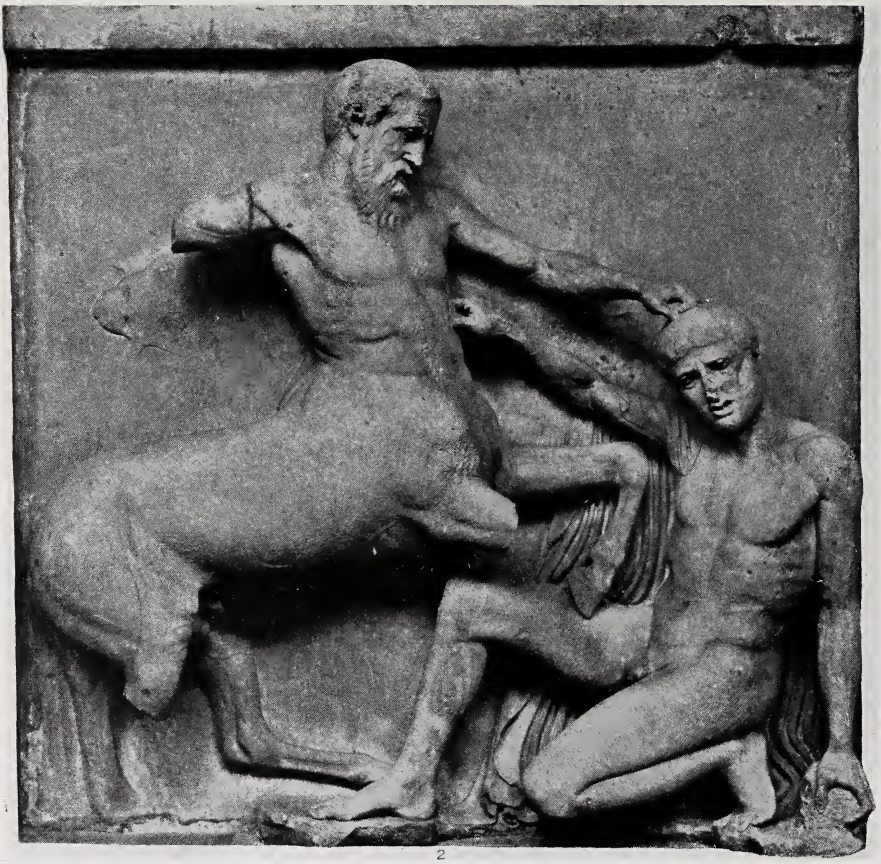
24. Herakles bringt Athena die stymphalischen Vögel.
Metope vom Zeustempel in Olympia.
Höhe 1,60 m.

25. Herakles bändigt den kretischen Stier.
Metope vom Zeustempel in Olympia.
Höhe 1.60 m.



26. Herakles trägt das Himmelsgewölbe.
Metope vom Zeustempel in Olympia.
Höhe 1,60 m.

27. Herakles reinigt den Stall des Augeas.
Metope vom Zeustempel in Olympia.
Höhe 1.60 m.



28. Lapith und Kentaur. Metope vom Parthenon.
Höhe 1,20 m.

29. Lapith und Kentaur. Metope vom Parthenon.
Höhe 1.20 m.

30. Lapith und Kentaur. Metope vom Parthenon.
Höhe 1.20 m.

31. Lapith und Kentaur. Metope vom Parthenon.
Höhe 1,20 m.

32. Fassade des Schatzhauses der Siphnier in Delphi.
Rekonstruktion.

33. Ausschnitt aus dem Fries des Siphnierschatzhauses.
Höhe des Frieses 0,65 m.

a

b

34. Friese vom Schatzhaus der Siphnier.
a) Götterversammlung. b) Kampf um einen Gefallenen.
Höhe 0,65 m.

a

b

35. Friese vom Schatzhaus der Siphnier.
a) und b) Gigantomachie.
Höhe 0,65 m.

36. Fries vom Schatzhaus der Siphnier.
Athena von ihrem von Flügelrossen gezogenen Wagen absteigend.
Höhe 0,65 m.

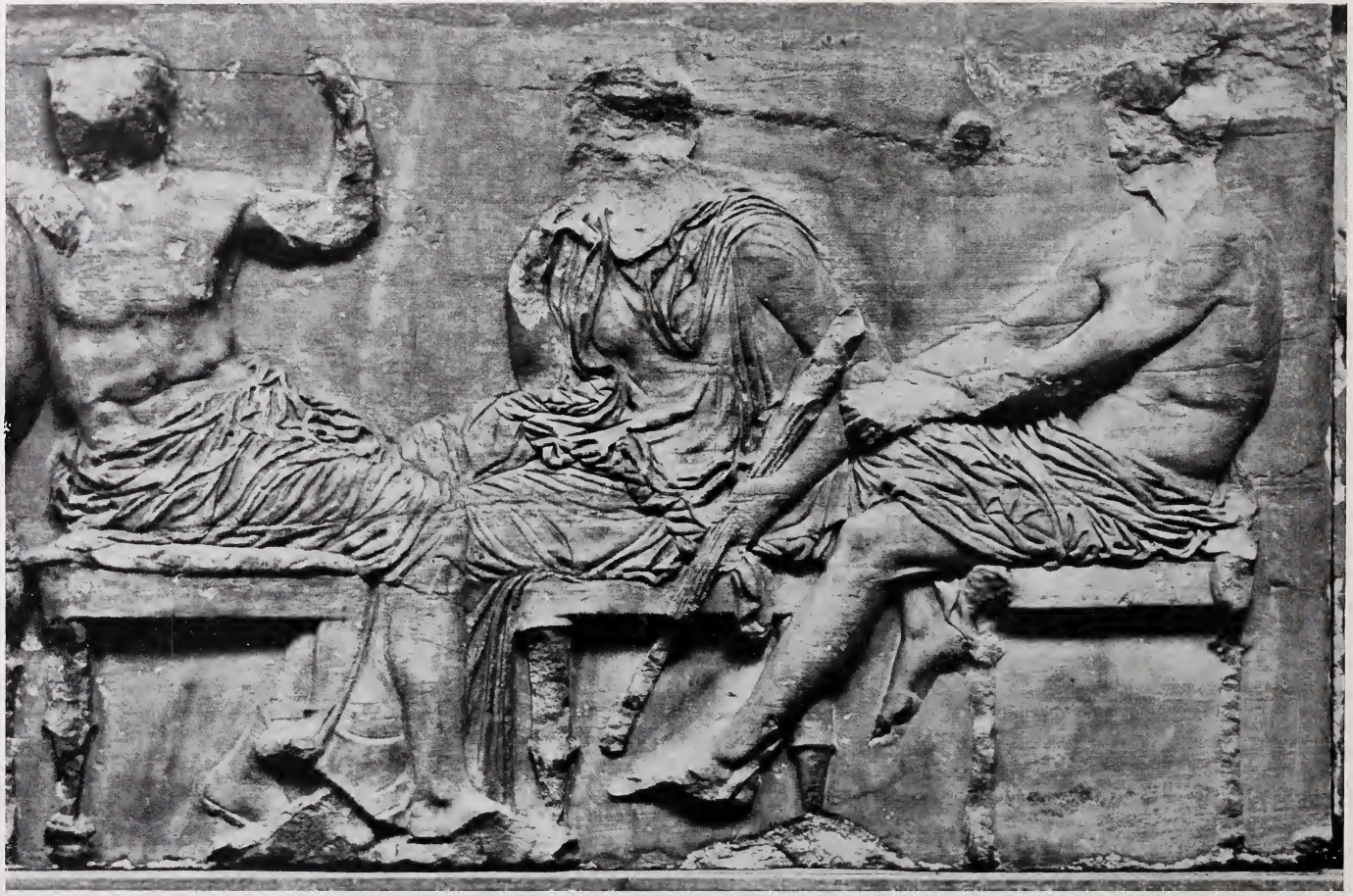
a

b

37. Fries vom Tempel der Athena Nike in Athen.
a) Götterversammlung. b) Kampfszene.
Höhe 0,44 m.

38. Tempel der Athena Nike in Athen.

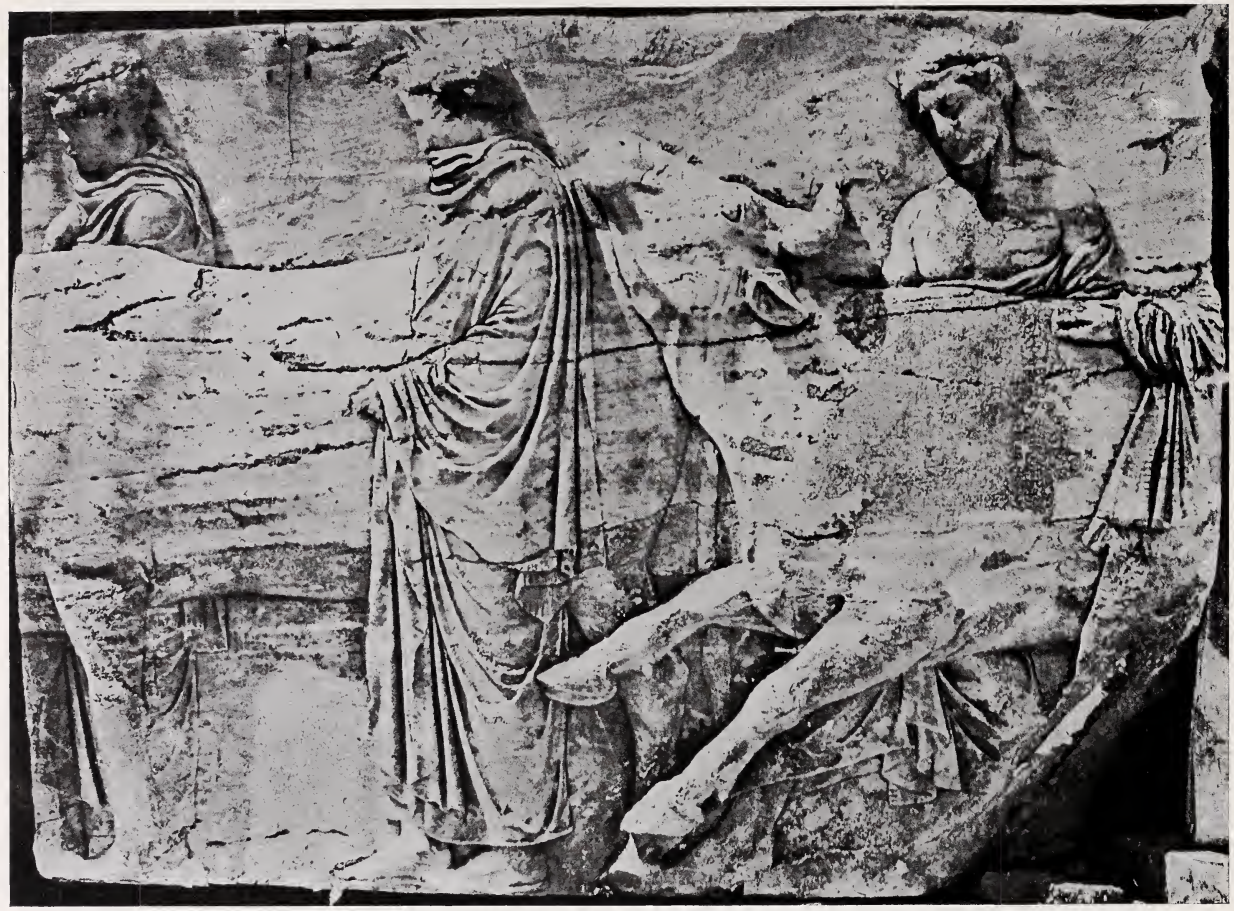
39. Westfront des Parthenon.



40. Parthenonfries, Ostseite. Sitzende Götter.
Höhe 1 m.

41. Parthenonfries, Ostseite. Sitzende Götter.
Höhe 1 m.

42. Parthenonfries, Ostseite. Mädchen an der Spitze des Festzuges
Höhe 1 m.

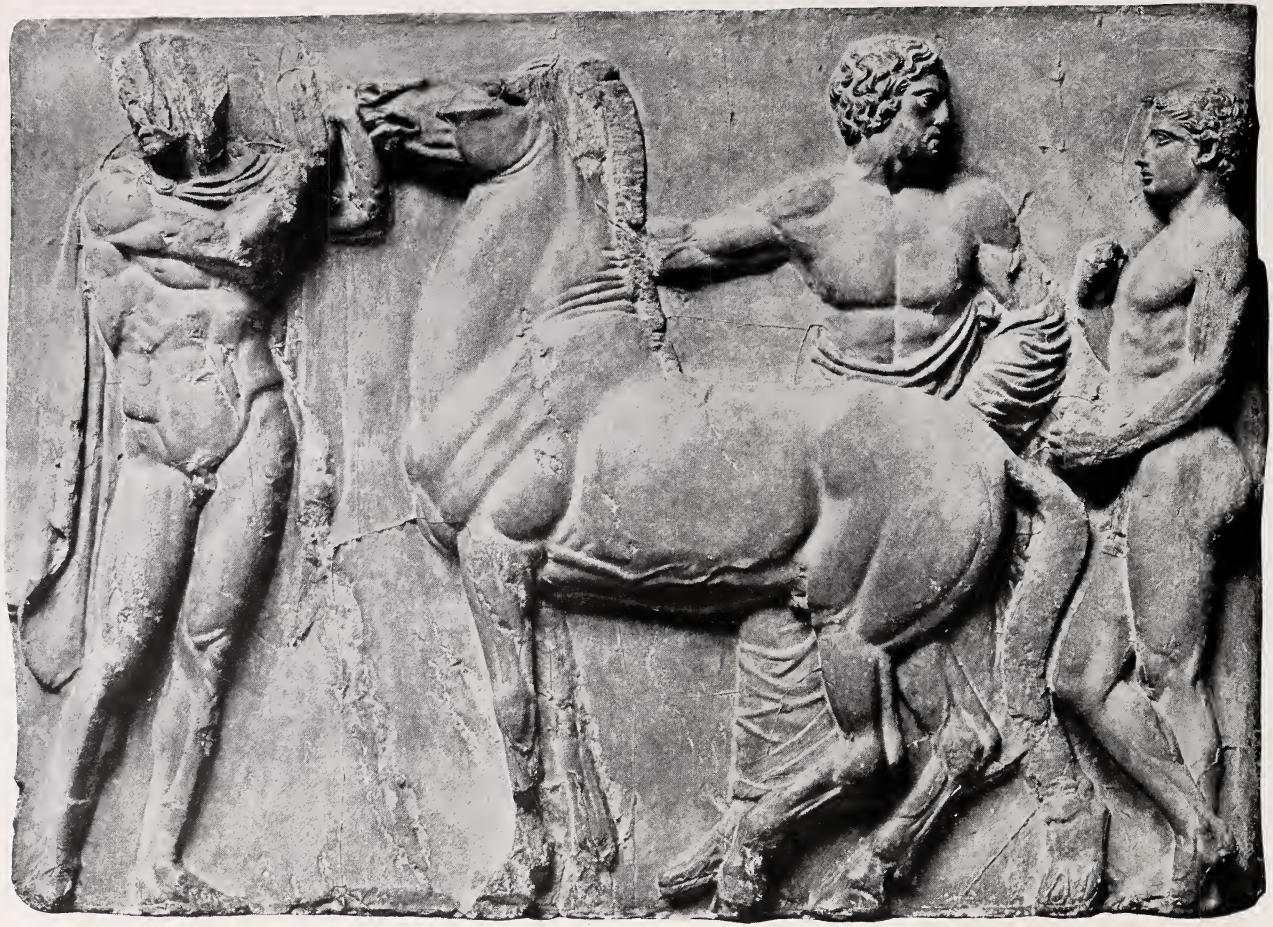


43. Parthenonfries, Nordseite. Jünglinge mit Opferkühen.
Höhe 1 m.

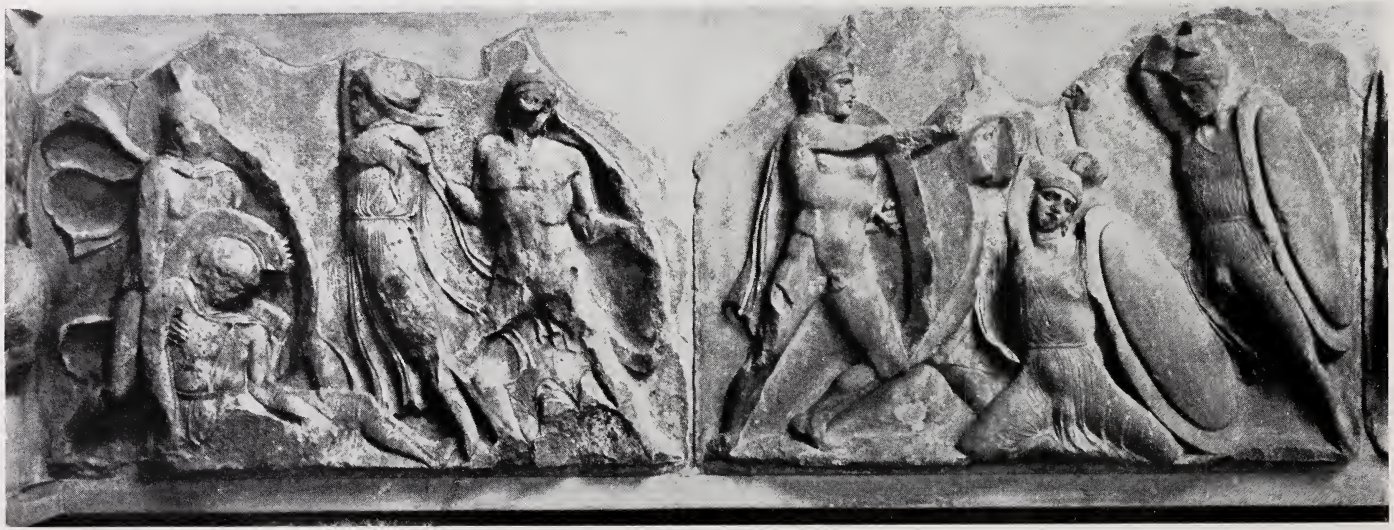
44. Parthenonfries, Nordseite. Jünglinge mit gefüllten Krügen.
Höhe 1 m.

45. Parthenonfries, Nordseite. Aus dem Wagenzuge.
Höhe 1 m.

46. Parthenonfries, Nordseite. Reiterzug.
Höhe 1 m.



47. Parthenonfries, Westseite. Reiter vor dem Aufsitzen.
Höhe 1 m.



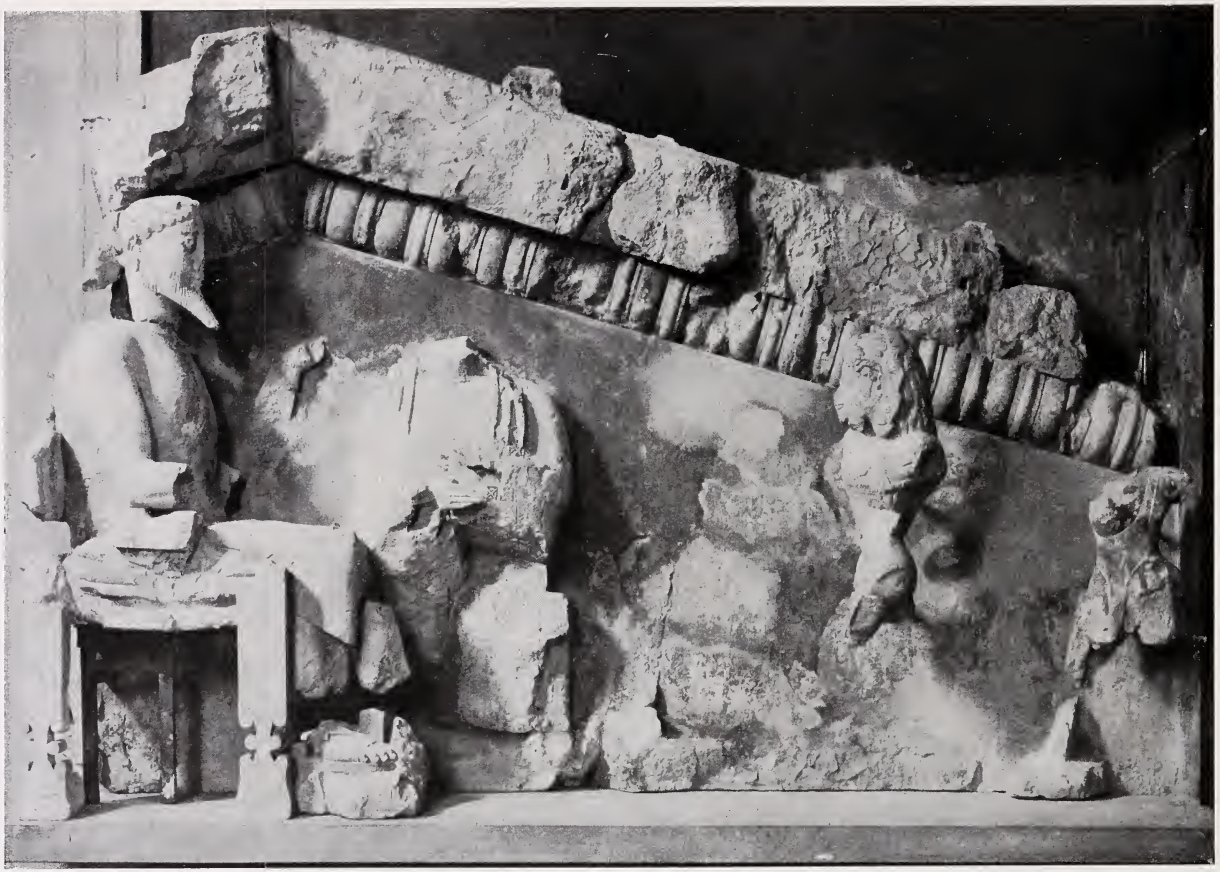
48. Kampfszenen. Fries vom Nereidenmonument in Xanthos.
Höhe 1 m.

49. Kampfszenen. Fries vom Nereidenmonument in Xanthos.
Höhe 1 m.

50. Amazonomachie. Fries vom Mausoleum in Halikarnassos.
Höhe 0.90 m.

51. Amazonomachie. Fries vom Mausoleum in Halikarnassos.
Höhe 0,90 m.

52. Herakles bekämpft die Hydra. Porosgiebel von der Akropolis.
Höhe 0,79 m.



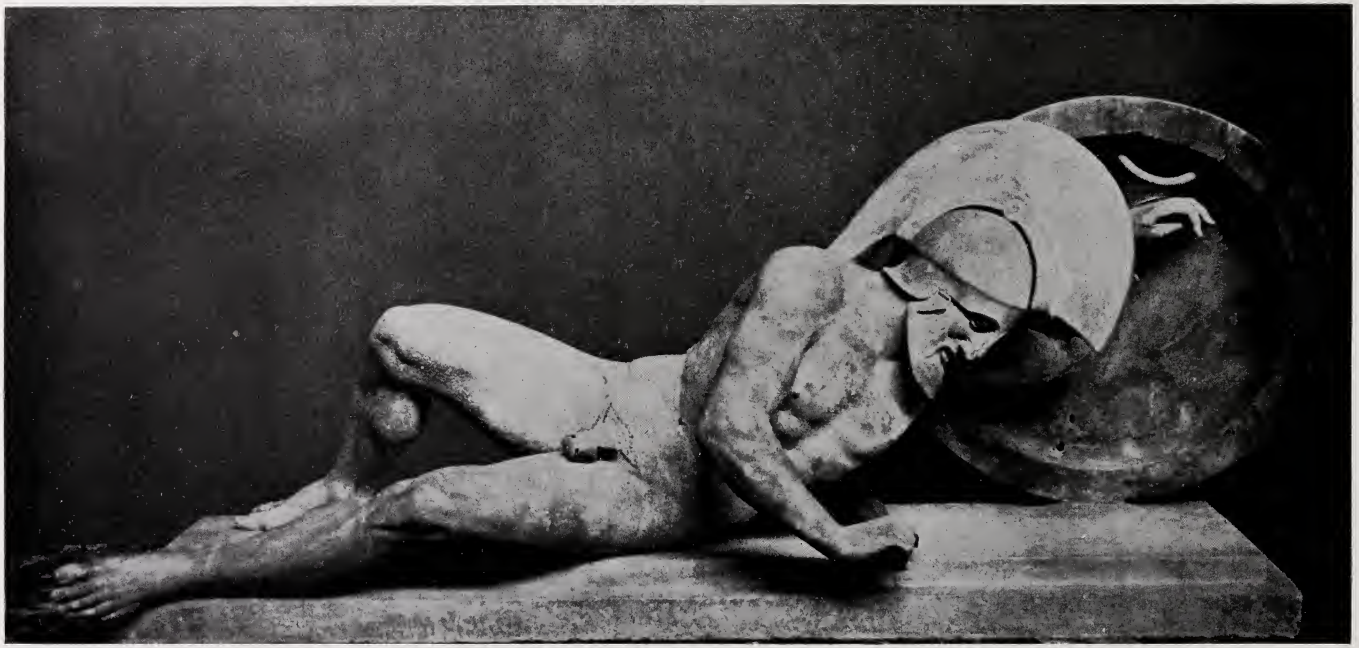
53. Einführung des Herakles in den Olymp. Porosgiebel von der Akropolis.
Höhe 0,94 m.

54. Figuren vor einem Gebäude. Porosgiebel von der Akropolis.
Höhe 0,80 m.

55. Streit des Apoll und Herakles um den Dreifuß.
Giebel des Siphnierschatzhauses in Delphi.
Höhe 0,73 m.

56. Theseus raubt die Amazone.
Fragment einer Giebelgruppe aus Eretria.
Höhe 1,10 m.

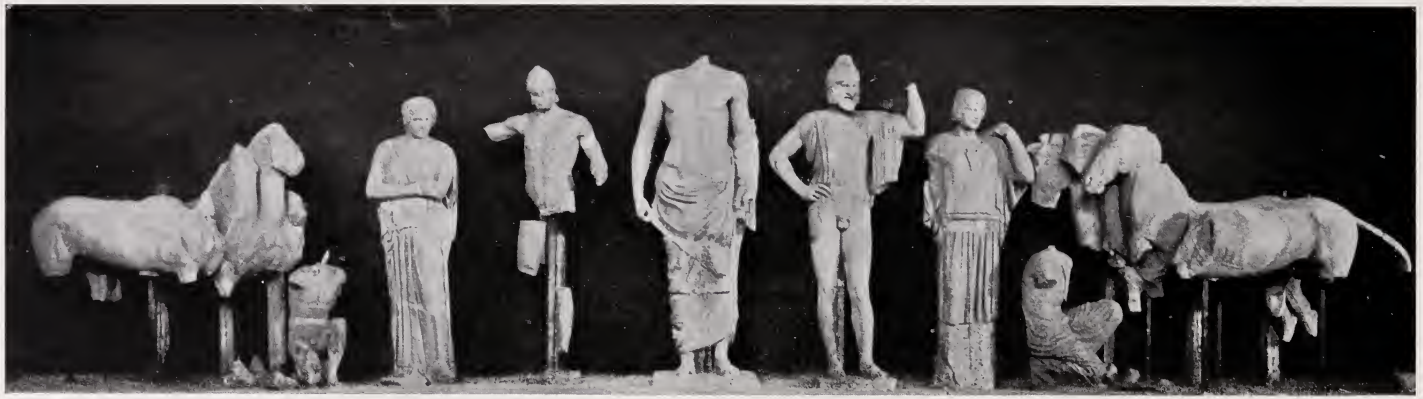
57. Vorkämpfer aus dem Ostgiebel des Tempels von Aegina.
Höhe 1,47 m.



58. Sterbender Krieger aus dem Ostgiebel des Tempels von Aegina.
Länge 1,845 m.

59. Westgiebel des Tempels von Aegina.
Rekonstruktion.

60. Apoll inmitten des Kampfes von Lapithen und Kentauren.
Mitte des Westgiebels des Zeustempels in Olympia.
Lichte Höhe des Giebels 3,30 m.



61. Vorbereitung der Wettfahrt des Oinomaos und Pelops.
Mitte des Ostgiebels des Zeustempels in Olympia.
Lichte Höhe des Giebels 3,30 m.

a

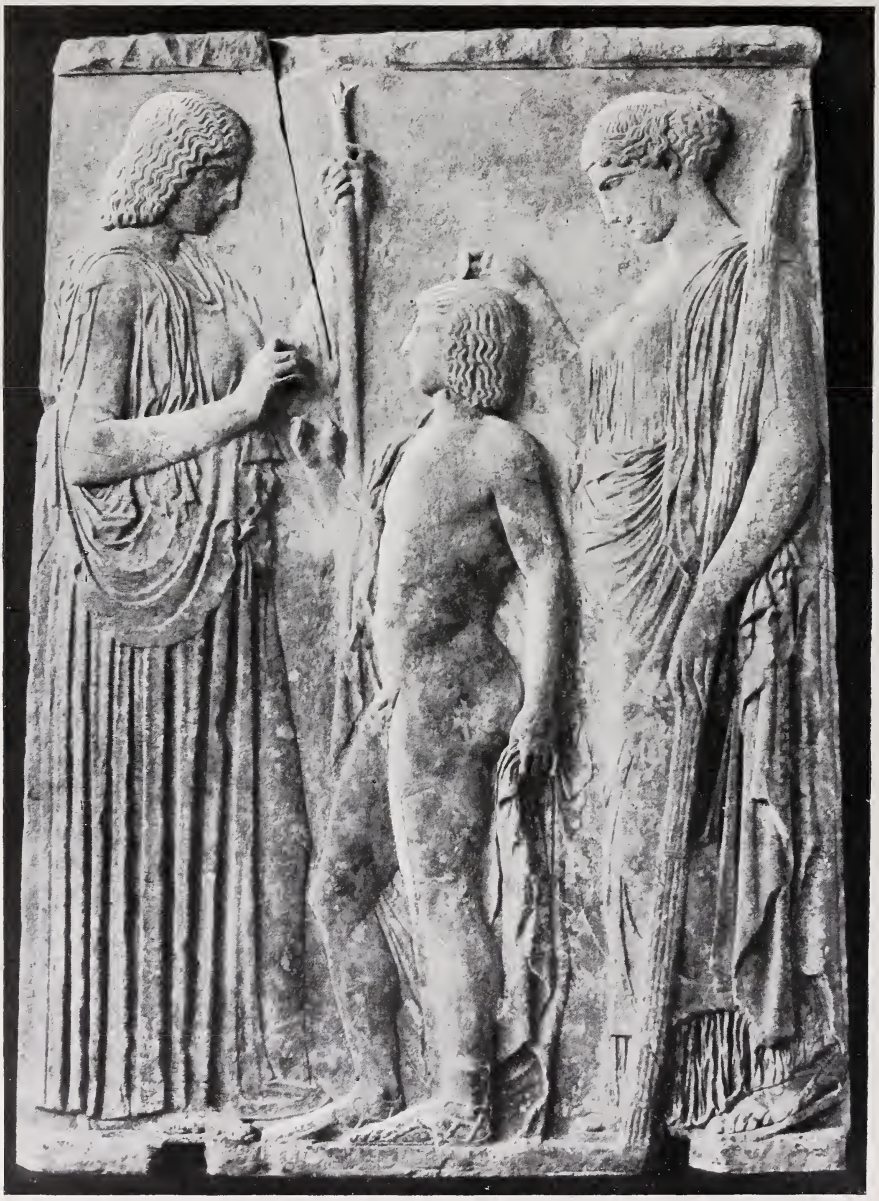
b

62. Gelagerte Götter aus den Ecken der Parthenongiebel.
a) Ostgiebel. b) Westgiebel.
Länge 1,73 (a) und 1,91 (b) m.

63. Gruppe von Göttinnen aus dem Ostgiebel des Parthenon.
Höhe der mittleren Gestalt 1,20 m.

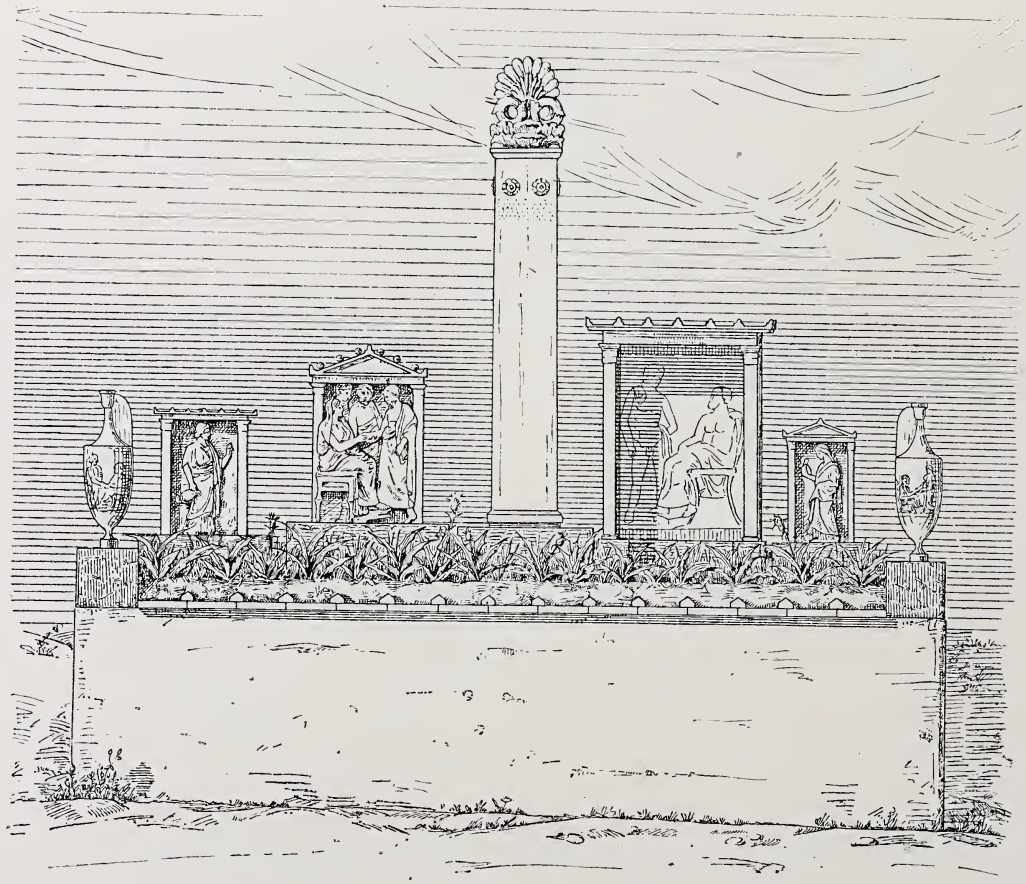
64. Orpheus und Eurydike.
Höhe 1,18 m.

65. Medea und die Peliaden.
Höhe 1,08 m.



66. Demeter, Kore und Triptolemos. Weihrelief aus Eleusis.
Höhe 2,40 m.

67. Kentaurenkampf. Gemälde auf Marmor.
Höhe 0,35 m.



68. Fassade eines Familiengrabes in Athen.
Rekonstruktion.

69. Grabstele. Mutter mit Kindern.
Höhe 1,35 m.

70. Grabstele. Mutter mit Kind.
Höhe 0,67 m.

71. Grabstele der Aristylla.
Höhe 0,69 m.

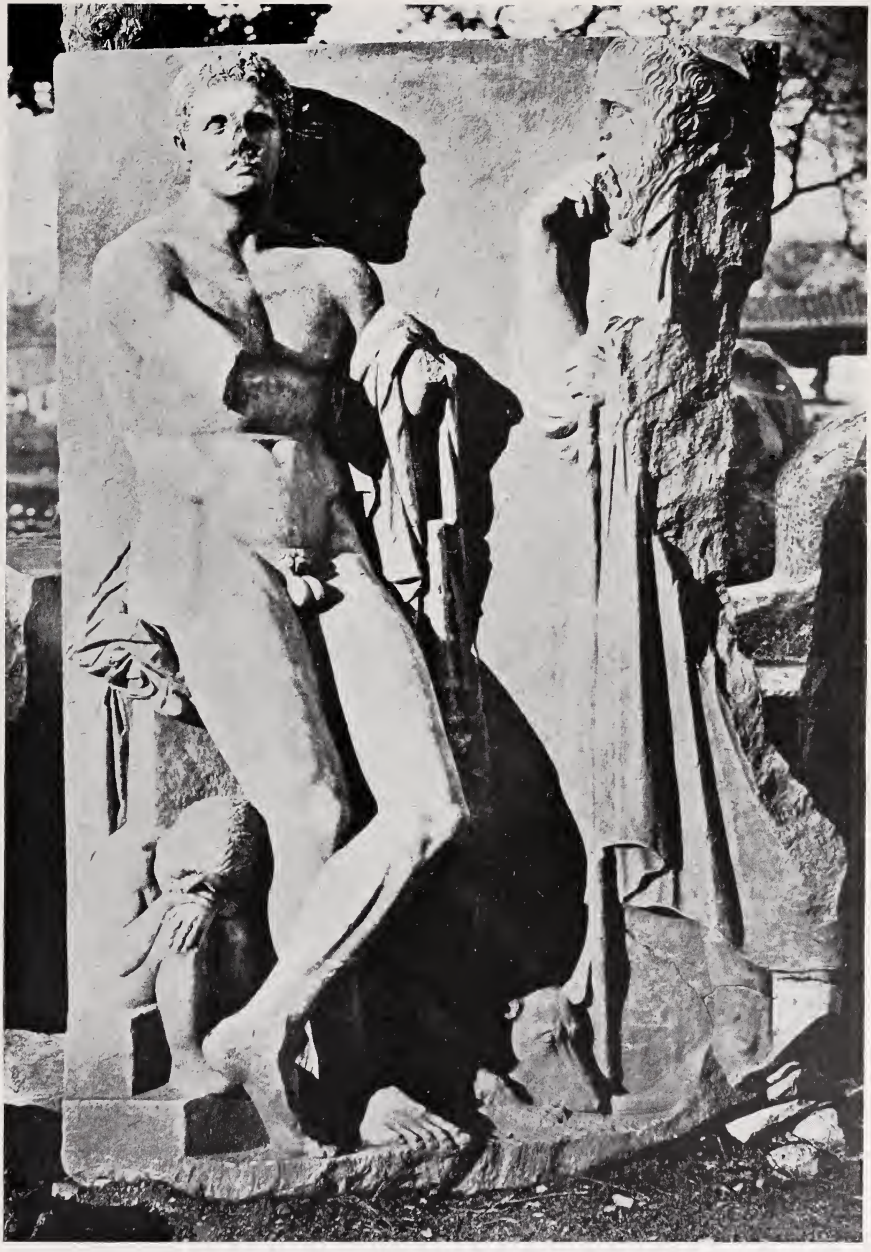
72. Grabstele einer Frau.
Höhe 0,62 m.

73. Grabstele der Hegeso.
Höhe 0,70 m.

74. Grabstele der Polyxene.
Höhe 1,65 m.

75. Grabstele der Damasistrate.
Höhe 1,15 m.

76. Grabmal des Prokleides.
Höhe (mit Basis) 2,64 m.



77. Grabmal eines Jünglings.
Höhe 1,68 m.

78. Grabmal des Aristonautes.
Höhe (mit Basis) 2.85 m.

79. Grabmal der Pamphile und Demetria.
Höhe 2,15 m.

80. Weihreliefs in einem heiligen Bezirk.
Ausschnitt aus einem Relief „Einkehr des Dionysos".
Höhe 0,91 m.

81. Attisches Urkundenrelief.
Höhe 1,13 m.

82. Weihrelief an die Chariten.
Höhe 0,395 m.

83. Weihrelief an die Nymphen.
Höhe 0,57 m.

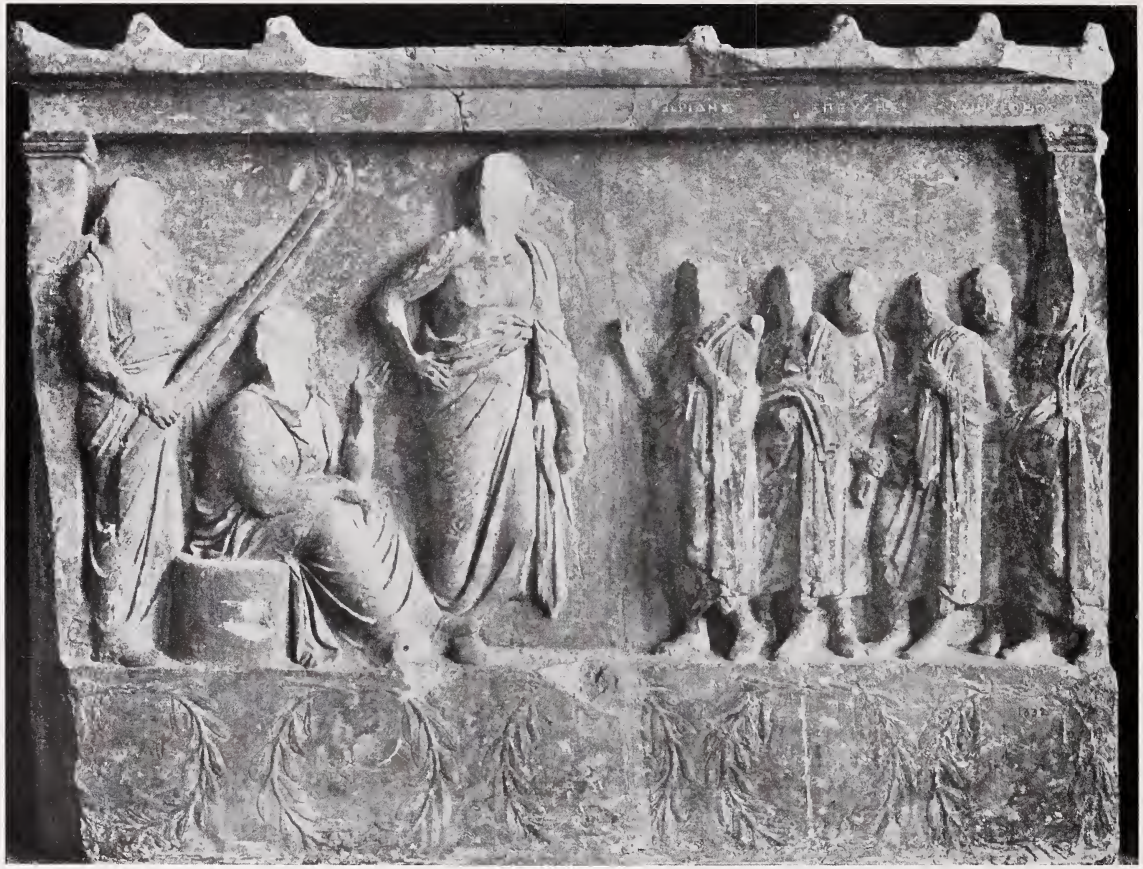
84. Weihrelief des Archandros an die Nymphen und Pan.
Höhe 0,68 m.

85. Weihrelief. Mythologische Jagdszene.
Höhe 0,515 m.

86. Weihrelief, Raub der Basile durch Echelos.
Höhe 0,78 m.

87. Totenmahlrelief aus Thasos.
Höhe 0,625 m.

88. Weihrelief an Asklepios, seine Söhne und Töchter.
Höhe 0,51 m.



89. Weihrelief an Asklepios, Demeter und Kore.
Höhe 0,85 m.

90. Weihrelief an Asklepios und Hygieia.
Höhe 0,60 m.

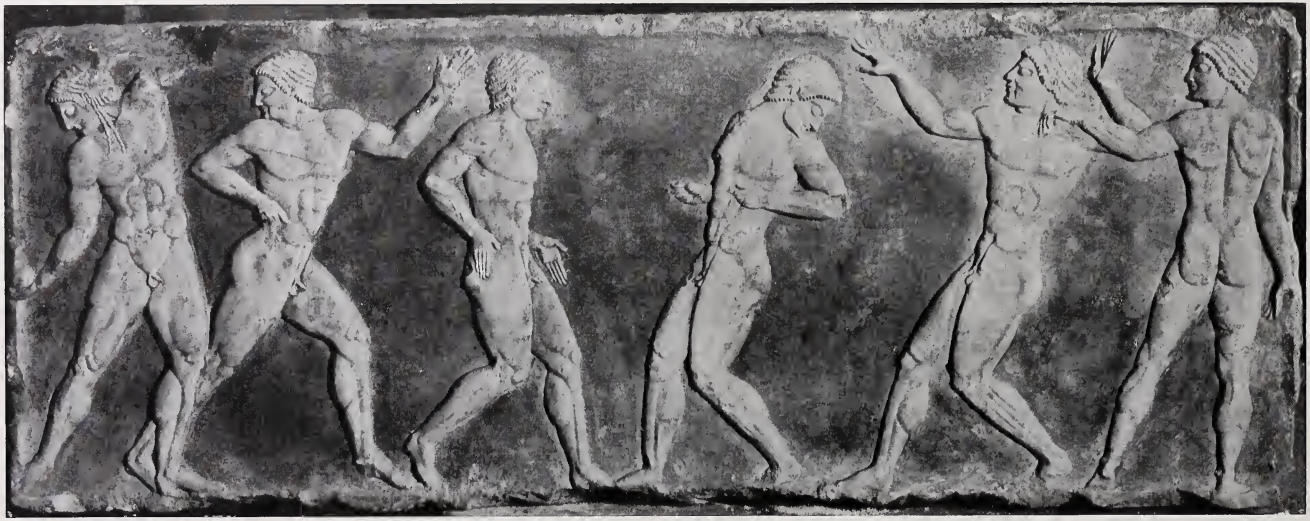
91. Weihrelief an Epione, Asklepios und Hygieia.
Höhe 0,90 m.

92. Weihrelief an die Nymphen.
Höhe 0,53 m.

93. Basis einer Grabfigur.
Höhe 0,735 m.

94. Ballspiel. Vorderseite einer Statuenbasis
Höhe 0,27 m.

95. Palaestraszenen. Vorderseite einer Statuenbasis
Höhe 0,32 m.

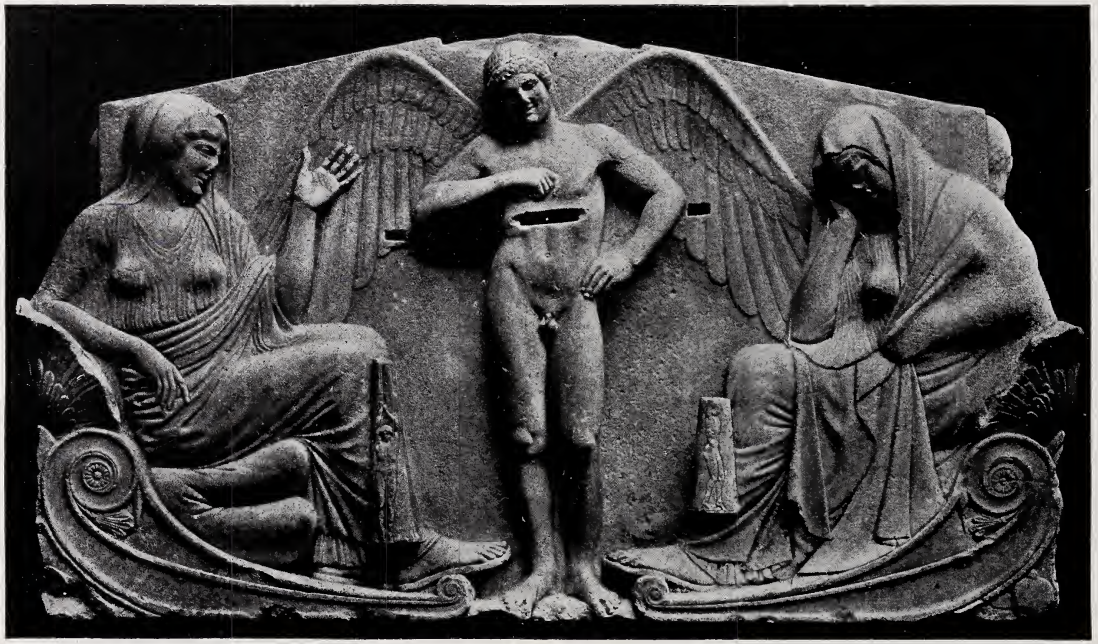


96. Ballspiel. Nebenseite der Statuenbasis Abb. 95.
Höhe 0,32 m.

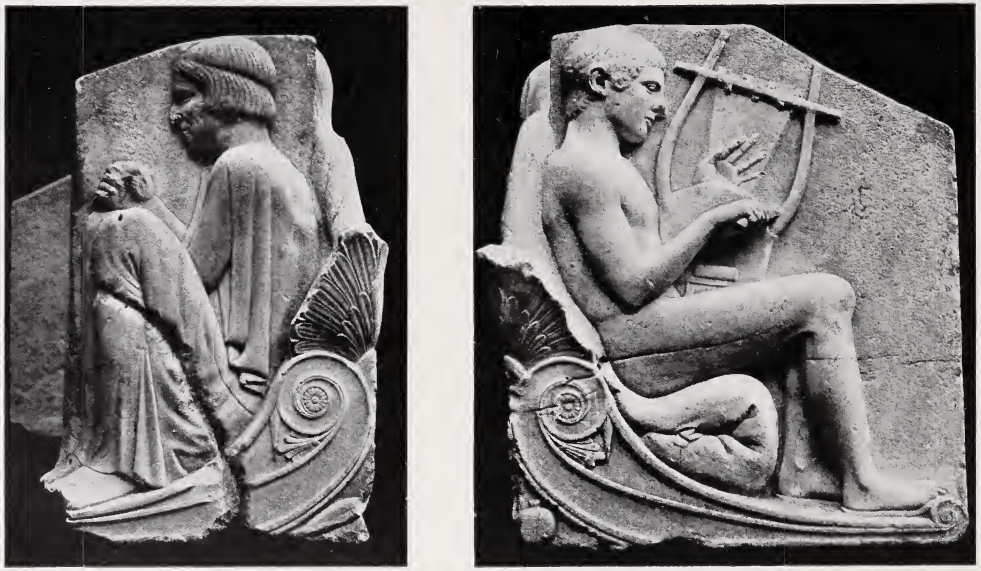
97. Intermezzo in der Palaestra. Nebenseite der Statuenbasis Abb. 95.
Höhe 0,32 m.

98. Reliefgeschmückte Thronlehne. Rückseite.
Untere Breite 1,42 m.

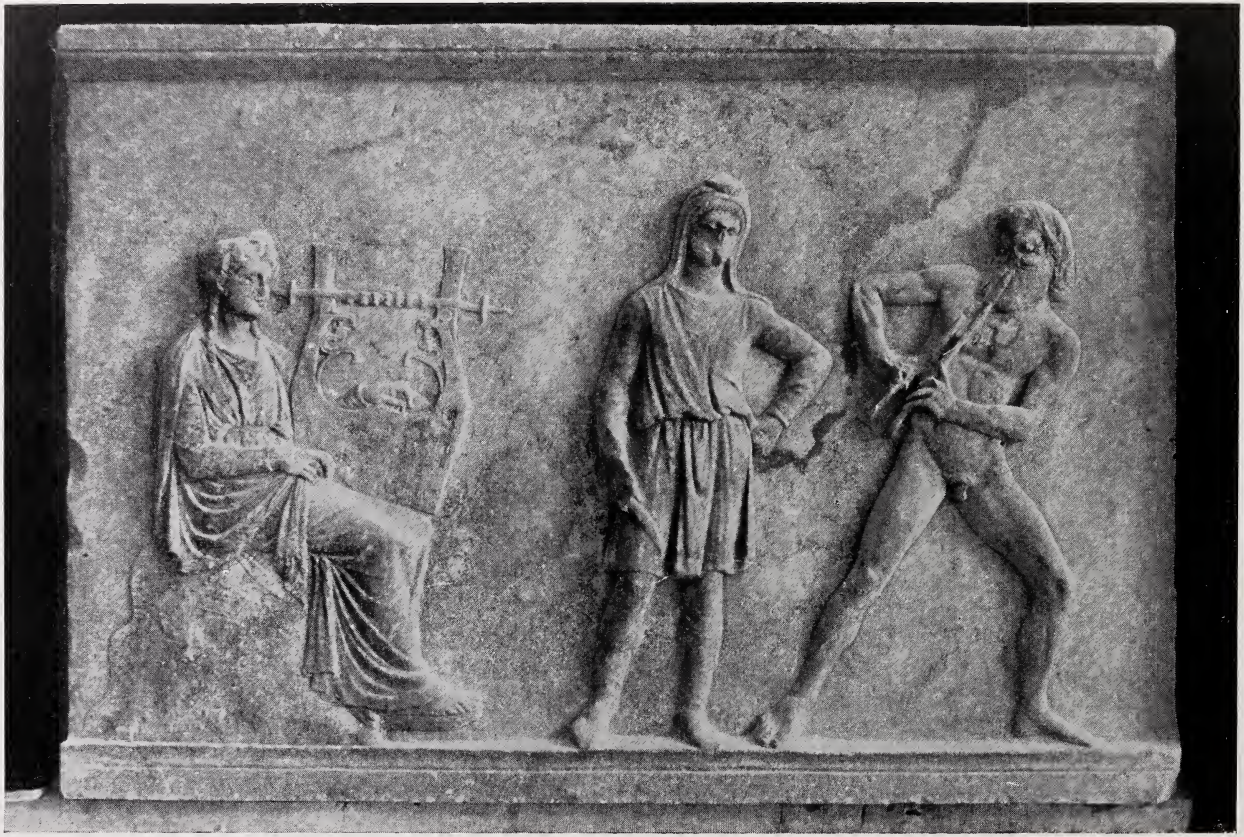
99. Nebenseiten der Thronlehne Abb. 98.



100. Reliefgeschmückte Thronlehne. Rückseite.
Untere Breite 1,61 m.

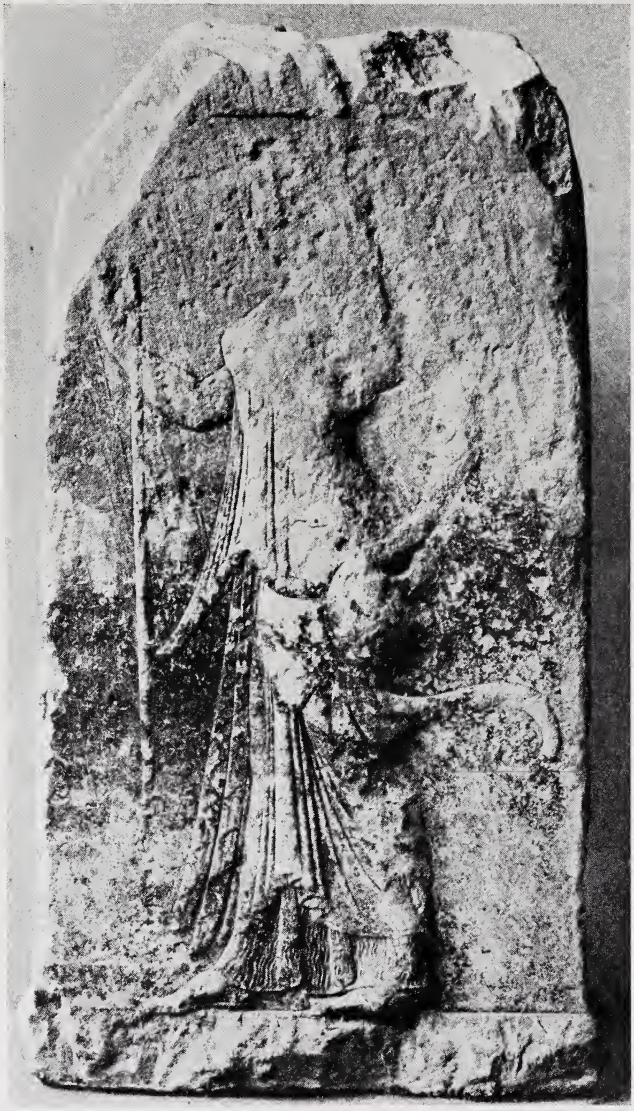


101. Nebenseiten der Thronlehne Abb. 100.

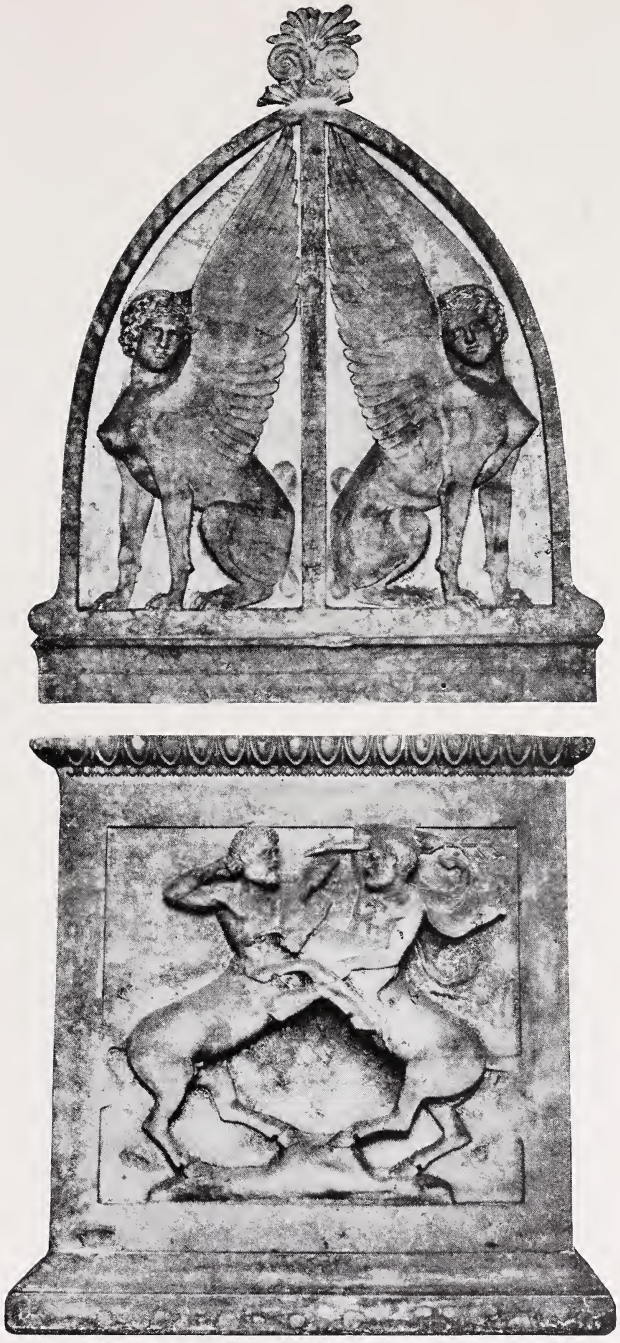


102. Apoll und Marsyas. Von der Basis einer Gruppe des Praxiteles.
Höhe 0,96 m.

103. Musen. Von der Basis einer Gruppe des Praxiteles.
Höhe 0,96 m.

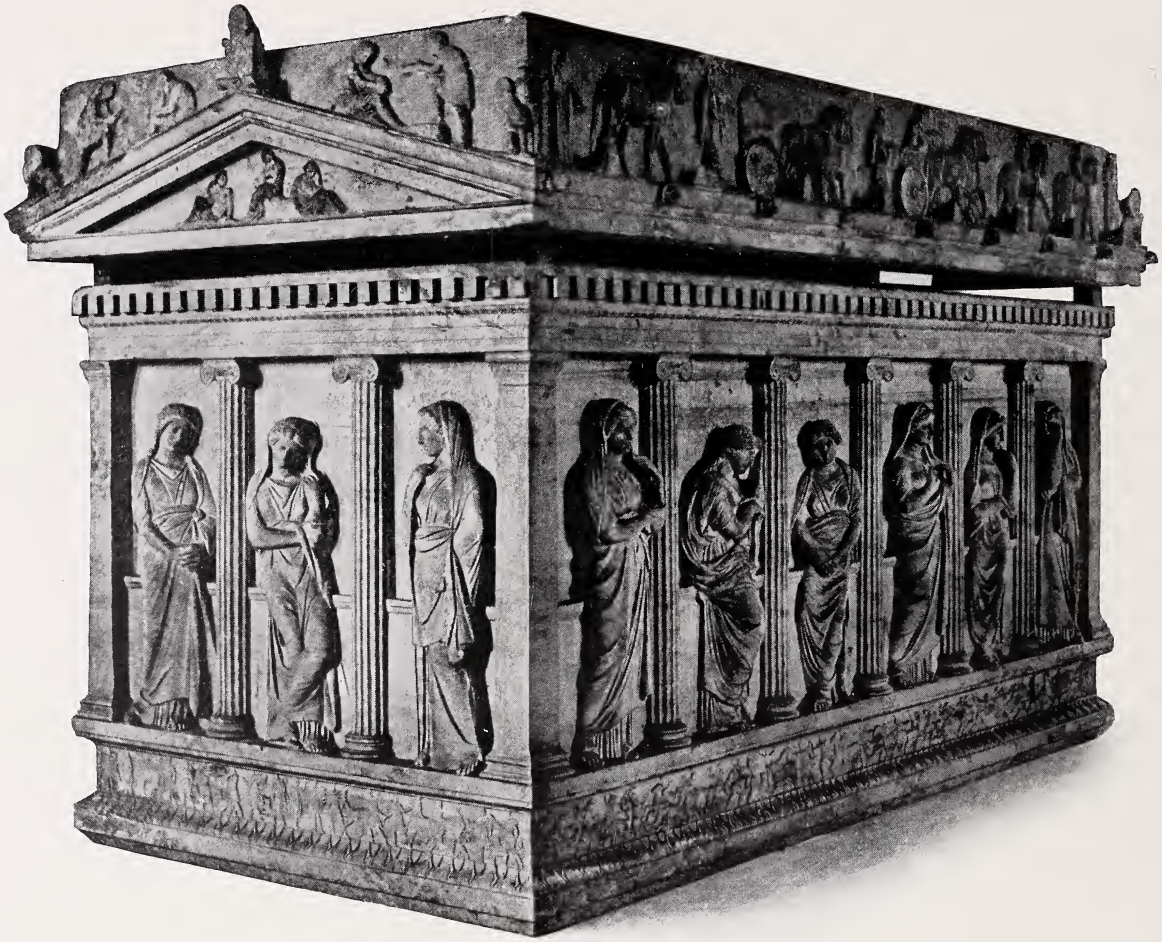


104. Athena auf einer Viergötterbasis von der Akropolis.
Höhe 0,61 m.

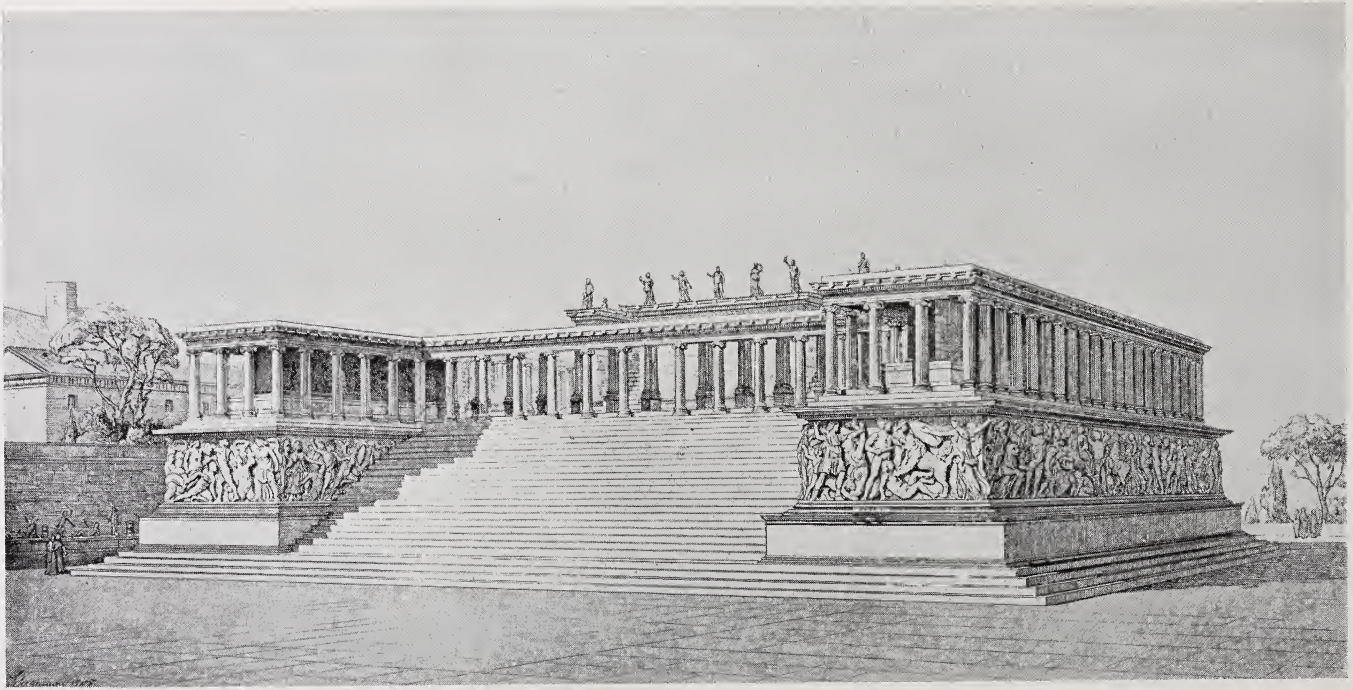


105. Schmalseite des lykischen Sarkophages aus Sidon.
Höhe 2,96 m.

106. Sarkophag. Amazonenkampf.
Höhe 0,90 m.



107. Sarkophag der Klagefrauen aus Sidon.
Höhe 1,79 m.



108. Zeusaltar in Pergamon.
Rekonstruktionszeichnung

109. Zeusaltar in Pergamon. Nördliche Wangenstirn.
Nach dem Aufbau im früheren Pergamonmuseum.

110. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Zeus im Gigantenkampf.
Höhe des Reliefs 2,25 m.

111. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Nyx im Gigantenkampf.
Höhe des Reliefs 2,25 m.

112. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Athena im Gigantenkampf.
Höhe 2,25 m.

113. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Hekate im Gigantenkampf.
Höhe 2,25 m.

114. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Triton und Amphitrite im Gigantenkampf.
Höhe des Reliefs 2,25 m.

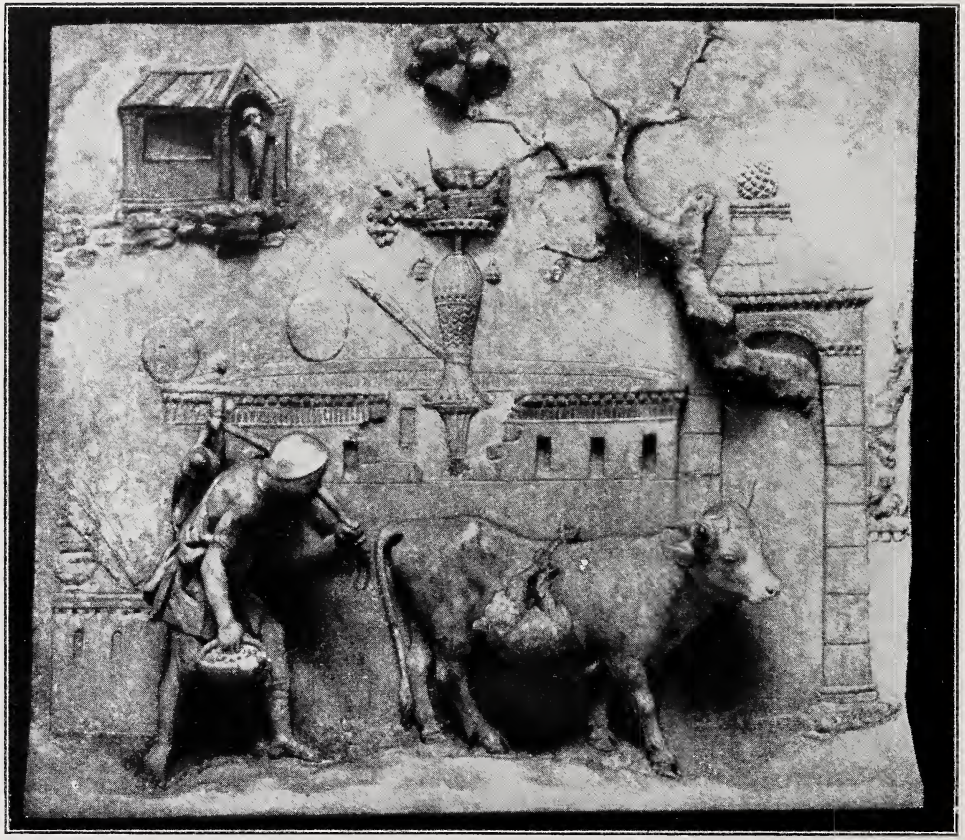
115. Großer Fries vom Zeusaltar in Pergamon. Nereus und Hephaistos im Gigantenkampf.
Höhe des Reliefs 2,25 m.

a b c

116. Fragmente des Telephosfrieses vom Zeusaltar in Pergamon.
a) Bau der Arche für Auge. b) Stiftung eines Athenakultes. c) Auffindung des Telephos.
Höhe 1,58 m.

a b

117. Fragmente des Telephosfrieses vom Zeusaltar in Pergamon.
a) König Teuthras. b) Telephos bei den Griechenfürsten.
Höhe 1,58 m.

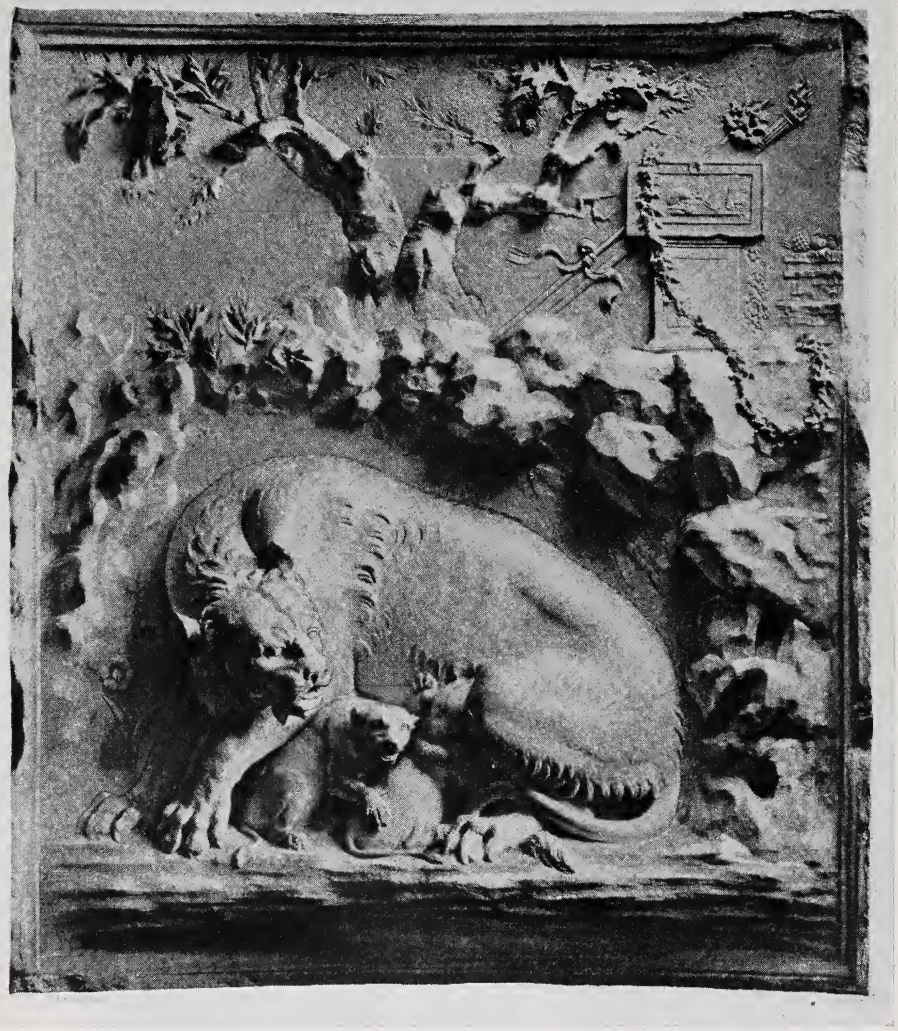


118. Reliefbild. Bauer mit Kuh.
Höhe 0,30 m.

119. Stuckrelief aus einem römischen Hause. Ländliches Heiligtum.
Höhe 0,35 m.

120. Reliefbild. Polyphem und Eros.
Höhe 0,59 m.

121. Reliefbild. Dichterwerkstatt.
Höhe 0,40 m.



122. Brunnenrelief. Löwin mit Jungen.
Höhe 0,94 m.

123. Brunnenrelief. Schaf mit Jungem.
Höhe 0,95 m.

124. Ausschnitt aus dem Brunnenrelief Abb. 122.

6 3661

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
NB 133 R64 BKS
c. 1 Rodenwaldt, Gerhart,
Das Relief bei den Griechen,
3 3125 00258 2639